

К БИБЛИОТЕКА
МОЛОДОГО
ИНЕМАТОГРАФИСТА

В. ЮНАКОВСКИЙ

ИСКУССТВО

Сценарное
МАСТЕРСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“

*готовит к выпуску следующие
книги серии*

**„Библиотека
молодого кинематографиста“:**

**Дзиган Е., О режиссерском
сценарии.**

В книге рассматривается одна из важнейших проблем кинорежиссуры — работа над постановочным сценарием.

Крючечников Н., Композиция фильма.

В книге анализируются вопросы, связанные с композиционным построением художественного фильма.

Желябужский Ю., Изобразительная композиция фильма.

Книга посвящена разработке вопросов изобразительной композиции художественного фильма. Цель ее — определить особенности изобразительной композиции, вытекающие из природы киноискусства как искусства синтетического.

Корчанов Т., Фролов И., Музыка в драматургии фильма.

Книга расскажет читателю о том огромном значении, которое имеет музыка в фильме.

К
и
С
ц
М
А

К БИБЛИОТЕКА
М О Л О Д О Г О
И Н Е М А Т О Г Р А Ф И С Т А

В. Ю Н А К О В С К И Й

Сценарное
МАСТЕРСТВО

Государственное издательство
ИСКУССТВО
Москва - 1960

В этой книге автор
гу представление о
необходимых предпос
о тех вопросах, ра
боязнь толкнуть нач
тов творчества, к дра
денные в том, что др
техники и приемов
узости кругозора, кр
существование таланта.

А. Н. Островский
прилежным образом
того, чтобы стать
тем материалом, кот
нократно говорил о
тературного труда»,
этой техникой возм
вершенную художе

Пренебрежение
цифические особен
сти, нередко прив
в своей области пи
П. Павленко п
рий может любой
фическим сценарие
ведь, что многие
лись авторами бес

¹ А. Н. Остр
стр. 145.
² А. М. Горь

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение	5
I. Сюжетный замысел	19
Пути зарождения сюжетного замысла	19
Различия в сюжетных замыслах романа, пьесы и кино-сценария	23
Драматический конфликт	28
Конфликт как основа сюжетного замысла сценария (28). О действенном раскрытии конфликта (31). Средства и способы драматической борьбы (33). Побочные конфликты и самодвижение сюжета (36). Экранное и реальное время действия (41).	
Отличительные особенности раскрытия конфликта в пьесе и прозаическом произведении	42
Раскрытие конфликта в пьесе (42). Раскрытие конфликта в прозаическом произведении (44).	
Уточнение сюжетного замысла	45
Уточнение конфликта (45). Основные герои сценария (46). Связь событий и характеров (49).	
— Недостатки сюжетного замысла сценария	52
Пример сюжетного замысла (52). Бедность сюжетного замысла (56). Иллюстративность в построении действия (59). Основной конфликт не затрагивает интересов всех действующих лиц, не связан единством мысли с побочными сюжетными линиями (61).	
II. Построение сюжета	65
Что значит построить сюжет	65
Основные моменты организации сюжета	66
Экспозиция и завязка (66). Развитие действия (70).	
Кульминация (80). Развязка (82).	

Сюжетные линии и эпизодические персонажи	85
Сюжетные линии, их характер и связь (85). Эпизодические персонажи (88). Взаимосвязь звеньев сюжета (90).	
Единство действия	94
Монтаж действия в сценарии	100
Рабочий план сценария	103
Нужен ли план сценария? (103). «Сетка» рабочего плана (106).	
III. Технические возможности кино и его выразительные средства	111
Видение действия	111
Время и пространство в кино и в театре	113
Сжатие времени при перемене места действия (114).	
Сжатие времени внутри сцены и эпизода (116).	
Особая выразительность пространства в кино (118).	
Диалог в сценарии и фильме	122
Действенность диалога (122). Связь диалога с мимикой и движением актера (131). Индивидуализация языка героев. Характерность диалога (135). Монолог (139). Внутренний монолог и внутренний диалог (141).	
Речь повествователя в кино	143
Звук и шум	145
Тишина или звуковая пауза	146
Музыка и песня	147
Обстановка, предмет, деталь	151
Обстановка как среда действия (151). Вещь в руках актера, деталь (155).	
Роль предмета в сюжетной интриге	158
IV. Развертывание сюжета	162
Еще о событиях и характерах	162
Национальные черты в характеристике событий и образов (162). О предварительной работе над характером образа (165).	
Подготовка и ее роль в композиции киносценария	169
Что такое подготовка (169). Подготовка глубокая и короткая (177). Подготовка прямая и косвенная (180). Подготовка по контрасту (182).	
Принцип художественной экономии	183
Соединение моментов действия (184). Экономность мотивировки (185). Доигрывание мотивов (186). Лаконизм действия (187).	

Еще о напряженности в развитии действия	190
Повороты действия (193). Использование симпатий и антипатий зрителя для создания напряженности действия (196). Тайны (199). Драматизация ситуаций (202).	
Введение действующих лиц	206
Построение эпизода	209
Сцена и эпизод (209). Функции эпизода, его связь с контекстом (215). Атмосфера эпизода (217). Выразительность действия эпизода (221). Монтаж эпизода (225).	
— Запись литературного и режиссерского сценария. Монтажная запись фильма	231
Запись литературного сценария (232). Запись режиссерского сценария (237). Монтажная запись фильма (243).	
Заключение	250

Вадим Семенович Юнаковский
СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО

Редактор *И. Г. Кацев*. Оформление художника *С. А. Данилова*
Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*. Технический редактор *В. А. Горина*
Корректор *Р. Г. Панфилова*

Сдано в производство 21/XII 1959 г.
Подп. в печ. 20/I 1960 г.
По оригиналу-макету
Форм. бум. 84×108¹/₃₂, печ. л. 8 (условных 13,12)
Уч.-изд. л. 13,51. Тираж 5000 экз. Ш02011. Изд. № 15 122. Зак. тип. № 1172

«Искусство», Москва И-51, Цветной бульвар, 25

Московская типография № 8
Управления полиграфической промышленности Мосгорсовнархоза
Москва, 1-й Рижский пер., 2

Цена 9 р. 50 к.

ОТ АВТОРА

В этой книге автор стремился дать начинающему киносценаристу представление о сценарной технике, рассказать о некоторых необходимых предпосылках успешной работы сценариста, то есть о тех вопросах, рассмотрение которых нередко тормозилось боязнью толкнуть начинающих киносценаристов к усвоению рецептов творчества, к драмодельству. Мы отбросили эти опасения, убежденные в том, что драмодельство рождается не в результате изучения техники и приемов киносценаристики; их рождает бедность мысли, узость кругозора, крайне поверхностное знакомство с жизнью, отсутствие таланта.

А. Н. Островский считал, что драматургу надлежит «самым прилежным образом изучать технику драматического искусства для того, чтобы стать мастером и легко и с умением распоряжаться тем материалом, который дает ему его талант»¹. М. Горький неоднократно говорил о необходимости «изучать приемы и технику литературного труда», указывая, что «только при условии овладения этой техникой возможно придать материалу более или менее совершенную художественную форму»².

Пренебрежение «техникой литературного труда», имеющей специфические особенности для каждого вида творческой деятельности, нередко приводило к неудаче даже талантливых, опытных в своей области писателей.

П. Павленко писал: «Считается аксиомой, что написать сценарий может любой человек... Между тем работа над кинематографическим сценарием необычайно, на мой взгляд, сложна. Известно ведь, что многие прекрасные прозаики и поэты нередко оказывались авторами беспомощных сценариев, и главным образом потому,

¹ А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XV, М., 1953, стр. 145.

² А. М. Горький, Собр. соч., т. 26, М., 1953, стр. 336.

что они наивно верили в легкость и незамысловатость сценарного дела. Разэпизодировать, раскадровать, воспользоваться счастливой возможностью затемнения, условно обозначить обстановку и мизансцены действия — каков, подумаешь, труд!

А он мстит за легкомысленное к себе отношение, мстит жестоко»¹.

Творческий процесс создания сценария прослеживается в книге в определенном порядке, но это вовсе не означает, что работа киносценариста всегда протекает в подобной последовательности. План книги продиктован стремлением наиболее полно изложить материал и способствовать наилучшему его усвоению.

Книга, по мысли автора, должна помочь читателю понять законы кинематографа, понять, как строится сценарий. С этой целью в ней приведены многочисленные примеры из сценариев и фильмов как мастеров кино, так и начинающих пробовать свои силы в кинематографе молодых литераторов.

Автор не ставил перед собой цели создать теоретический курс киносценаристики. Предполагая специальное изучение читателем проблем, касающихся специфики искусства вообще и киноискусства в частности, сущности социалистического реализма, типического и т. д., он не касался их в этой работе. Вопросы теории кинодрамы и общепедагогические вопросы затрагиваются в книге постольку, поскольку они необходимы для того, чтобы рассказать начинающему киносценаристу о мастерстве сценариста.

¹ «Знамя», 1954, № 7, стр. 130.

Советск
партия на
борцов, ак
тельность,
новляющих
трудностей
мунизма. С
может лиш
Мастерс
ко всестор
стями и в
владение пр
раза-характ
умение зорк
стоящих пер
слов осмысл
ный материал
художником.
теля также п
идейные пози
ради которой
теснейшим об
художника, о
Овладение
видеть правду
противоречий
ства, закономе
Овладение
вует выработ
дает направле
явлений и факт

ВВЕДЕНИЕ

Советский народ хочет видеть в лице писателей — и партия настойчиво напоминает об этом — страстных борцов, активно вторгающихся в окружающую действительность, помогающих ему строить новую жизнь, вдохновляющих его на творческий труд, на преодоление трудностей, встречающихся на пути строительства коммунизма. Ответить на это требование народа писатель может лишь в том случае, если он владеет мастерством.

Мастерство писателя-кинодраматурга — это не только всестороннее знакомство с техническими возможностями и выразительными средствами кино, не только владение приемами построения сценария, создания образа-характера. В понятие мастерства входит также умение зорко всматриваться в жизнь и в свете задач, стоящих перед страной, в свете своих творческих замыслов осмысливать накапливаемый из года в год жизненный материал. Без этого умения нельзя стать подлинным художником. Социалистическое искусство ставит писателя также перед необходимостью занять определенные идейные позиции, чтобы ясно представлять себе цель, ради которой создается то или иное произведение. А это теснейшим образом связано с идеологической зрелостью художника, определяющей успех его творчества.

Овладение марксистско-ленинской наукой позволяет видеть правду жизни, понимать сущность жизненных противоречий и конфликтов, процессы развития общества, закономерности и перспективы его роста.

Овладение марксистско-ленинской наукой способствует выработке правильного мировоззрения, которое дает направленность работе, определяет принцип отбора явлений и фактов, характер их обобщения и в конечном

счете дает писателю возможность, по выражению Чернышевского, вынести «приговор над явлениями жизни».

Всякая творческая работа опирается на тот или иной материал действительности, на жизненный опыт писателя. Этот опыт включает в себя не только непосредственное знакомство писателя с жизнью, его участие в ней, но и все то, что он узнал из книг, из рассказов других людей.

М. Горький до конца своей жизни не только жадно, неутомимо наблюдал окружавшую его действительность, но с той же жадностью и неутомимостью читал, непрерывно пополняя свои и без того обширнейшие знания во всех областях жизни. Он неоднократно призывал молодых писателей изучать историю русской и иностранной литературы, изучать искусство и науки, изучать прошлое страны, так как без знания прошлого нельзя понять и оценить настоящее.

В статье «О том, как я учился писать» М. Горький приводит многочисленные примеры того, как книги помогали ему узнавать жизнь.

«Мой дед, — говорил М. Горький, — был жесток и скуп, но — я не видел, не понимал его так хорошо, как увидел и понял, прочитав роман Бальзака «Евгения Гранде». Отец Евгении, старик Гранде, тоже скуп, жесток и вообще похож на деда моего, но он — глупее и не так интересен, как мой дед. От сравнения с французом русский старик, не любимый мною, выиграл, вырос. Это не заставило меня изменить мое отношение к деду, но это было большим открытием — *книга обладает способностью доказывать мне о человеке то, чего я не вижу, не знаю о нем.*

...Помяловский показал мне «томительную бедность» мещанской жизни, нищенство мещанского счастья... А вскоре за Помяловским мною была прочитана скучнейшая книга Зарубина «Темные и светлые стороны русской жизни», светлых сторон я в ней не нашел, а темные стороны стали для меня понятнее и противней...»¹.

Все это говорит об огромной роли литературы в расширении кругозора писателя. Но, конечно, ничто не

¹ «М. Горький о литературе», «Советский писатель». М., 1955. стр. 323 и 324.

может заменить главного — непосредственного изучения действительности, которое возможно только при активном участии писателя в жизни страны.

«Бывало раньше, — пишет А. Фадеев, — писатель говаривал: «Достаточно того, что я сам живу и общаюсь с людьми. Для познания жизни я не должен делать никаких специальных усилий. Я живу, раздумываю о жизни — вот и пишу». Но представьте себе нынешнюю нашу действительность, и вы увидите, что она настолько многообразна и развивается так стремительно, что одних «раздумий», без настойчивого и постоянного изучения явлений жизни, уже оказывается совершенно недостаточно»¹.

Глубокое изучение жизни особенно необходимо писателю сейчас, в период развернутого строительства коммунизма, когда в результате усилий партии и народа развитие нашей страны идет стремительными темпами, приводя к удивляющим весь мир гигантским свершениям.

Нет и не может быть рецептов сбора и изучения жизненного материала, и каждый писатель идет своим путем, наблюдая характеры людей и конфликты, осмысливая те или иные явления жизни. Но есть и общие положения. Их надо знать. Есть известный опыт изучения действительности, накопленный писательским трудом. Его надо изучать.

Было бы несерьезно брать на себя задачу суммировать в кратком введении даже то главное, что есть в накопленном столетиями писательском опыте наблюдения над жизнью. Он требует изучения их творчества, их собственных многочисленных высказываний.

Мы хотим здесь лишь указать на некоторые предпосылки успешной работы начинающего сценариста.

Кинодраматург собирает жизненный материал не только тогда, когда он работает над определенным сценарием. Всю жизнь он наблюдает за окружающей его действительностью, осмысливает ее. Услышал ли кинодраматург интересный рассказ, стал ли свидетелем столкновения людей, подметил ли достойную внимания черту человеческого характера, запомнил ли деталь, выразительно говорящую о целом, — все это достойно

¹ «О писательском труде», М., «Советский писатель», 1955, стр. 289.

фиксации, все это может оказаться полезным в ходе работы над одним или другим произведением, завтра или спустя годы.

«Писателю надо непременно в себе выработать зоркого, неугомонного наблюдателя, — говорил Чехов Щеглову, — настолько, понимаете, выработать, чтобы это вошло прямо в привычку, сделалось как бы второй натурой»¹.

«Нужно приучать себя к наблюдению, — говорил А. Толстой. — Полюбить это дело. Наблюдать — всегда, все время, делать обобщения, угадывать прошлое и настоящее человека по жесту, по фразе и т. д.»².

Драматург А. Арбузов в одной из своих статей, приводя примеры творческой тренировки писателей и артистов говорит: «Вот и нам нужно непрерывно тренировать наблюдательность. Вышли вы на прогулку, на встречу идут трое. Кто они? Вы не слышите их разговора, но видите жестикуляцию и пытаетесь угадать, о чем говорят. А теперь определим профессию человека, который сидит в кафе вон за тем столиком. Приглянитесь, как он ведет себя с официантом, как разговаривает со своими соседями, как расплачивается. Попробуем, наконец, не только определить его профессию, но и найти наиболее характерное, индивидуальное, то, что отличает его от всех сидящих в зале»³.

Работа по сбору фактов для будущего произведения включает в себя также изучение материалов, характеризующих с разных сторон ту область жизни, о которой намерен писать киносценарист. Если, например, в замысел автора входит создание сценария о жизни людей украинского колхоза, то прежде чем выехать в интересующий его район, он должен с максимальной возможной тщательностью познакомиться с прошлым этого района, с его экономикой, с задачами развития в ближайшем будущем, с жизнью и бытом людей этих мест. И привлечь для этого надо не только газеты, брошюры, различные документы, но и художественные произведения, могущие характеризовать — даже косвенно — интересующие киносценариста явления.

¹ Ежемесячные литературные, научно-популярные приложения к «Ниве». за 1905 г., кн. 6. стр. 19.

² «Новый мир», 1939, № 2, стр. 246.

³ «Молодая гвардия», 1956, № 1, стр. 186.

Подобная предварительная работа даст писателю общую ориентацию, позволит увереннее, правильнее подойти к непосредственному изучению событий и характеров в живом общении с ними, отобрать факты, сделать обобщения, наметить рабочий план сценария.

Успешному же общению с людьми, возможности разглядеть «мелочи», всегда существенные для произведения искусства, в значительной мере будет способствовать заинтересованность автора, его участие в работе тех людей, того коллектива, жизнь и работа которых являются объектом изучения.

Страстное, творческое любопытство к жизни, настойчивость в поисках жизненного материала не приходят сразу, подчас они требуют немалых усилий начинающего писателя, но только они гарантируют от поверхностных выводов, от безликости воплощаемых событий и характеров. Очень показателен в этом смысле рассказ Е. Виноградской о том, как она собирала материал для сценария «Член правительства».

Е. Виноградская приехала в один из сельсоветов Московской области, чтобы познакомиться с его председателем — женщиной с интересной, богатой, поучительной биографией.

В недалеком прошлом батрачка, до 1931 года, когда ее выбрали председателем сельсовета, неграмотная, она показала себя как прекрасный руководитель, успешно руководящий работой пяти колхозов.

«Поздно ночью, — рассказывает Е. Виноградская, — она пришла домой из дальних колхозов, вся в грязи, со сбитым на затылок платком и сразу же села пить чай. Цели моего приезда она не поняла. Солидность мандатов заставила ее посадить меня с собой за чай, но пила она молча и в разговор не вступала. Вероятно, я ей не понравилась».

Так продолжалось шесть дней. Шесть дней «она не шла ни на какие разговоры, ни на одну тему. Ни о семье, ни о работе с нею нельзя было разговориться... Иногда, ненароком, я видела неодобрительный, яркосиний взгляд, скошенный на мою тетрадку и сейчас же отведенный в сторону»¹.

¹ Сб. «Как мы работаем над киносценарием», М., «Кинофотоиздат», 1936, стр. 57.

Е. Виноградская терпеливо ждала, когда появится возможность разговориться с этой женщиной и тем временем собирала материал о ней через других людей. И только на седьмой день пребывания Е. Виноградской в колхозе, убедившись, что автор глубоко изучает интересующий его вопрос, эта, до сих пор таившаяся от нее женщина, сама пригласила кинодраматурга для беседы с ней.

Мы можем смело утверждать, что большая идейная значимость этого фильма, его художественная ценность в огромной степени объясняются той тщательностью работы, той настойчивостью и упорством, которые проявлены были автором сценария при сборе и осмыслении жизненного материала, легшего в его основу.

Подчас узнаваемые автором факты оказываются не столь значительными, чтобы лечь в основу сценария. Но это вовсе не должно настраивать на беглое знакомство с ними. обстоятельное изучение их может дать пищу для размышлений, для фантазии, может оказаться чрезвычайно полезным при конструировании образов вторых персонажей, эпизодических лиц и т. д. Важно помнить о главном: ценен тот материал, ценны те записи в блокноте писателя, которые говорят о характере и поступках человека, о его мечте и борьбе за ее осуществление, о воздействии на него окружающей среды, вскрывают мотивы поведения людей, столкновения их интересов, подчеркивают индивидуальное, неповторимое, что составляет особенность каждого человеческого характера.

Советский писатель вооружен марксистско-ленинским учением, помогающим ему видеть жизнь в движении, в ее революционном развитии, в борьбе нового, нарождающегося, со старым, отживающим. Разглядеть это новое, разглядеть эти процессы борьбы во всей их широте и сложности не так-то легко. Победившее, утвердившееся в жизни новое, крепко заняв свои позиции в сознании людей, в жизни общества, уже не кажется новым, особенно тем, кто не знает старого мира.

Надо то или иное явление сопоставить с прошлым, сравнить с другими аналогичными или, наоборот, противоположными явлениями в настоящем. представить себе, как оно будет выглядеть в ближайшем будущем.

Такую работу мысли не всегда обнаруживаешь, про-

смаатривая записные книжки начинающих писателей. Некоторые из них, например, уделяют большое внимание отрицательным моментам действительности и рассматривают их изолированно от целого, не видя того, что эти явления повсеместно в стране встречают отпор, испытывают давление нового, положительного.

Только тогда, когда писатель будет помнить о жизни страны в целом, о тенденциях ее развития, он избежит ошибок при отборе фактов и событий, при определении значимости того или иного явления, сумеет широко и глубоко охватить действительность, найдет большие, значительные темы и острые жизненные конфликты.

Этой работе мысли способствует воображение, которым писатель обогащает свои наблюдения. Кинодраматург художественно заостряет записываемое в книжку явление, выделяя, акцентируя какие-то его стороны и затушевывая или отбрасывая другие, внося в это явление частично что-то новое, подсказанное творческой фантазией. Характеризуя явление, автор придает ему определенное освещение, определенную направленность.

«Факт — еще не вся правда, — писал М. Горький, — он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение пред фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл»¹.

История литературы знает множество ярких примеров, когда из факта, казавшегося невыразительным самим по себе или даже случайным, большие художники умели извлекать глубокий, социально и общественно значимый смысл. Стоит вспомнить историю создания «Пиковой дамы» Пушкиным, «Ревизора» и «Мертвых душ» Гоголем.

В «Муму», например, Тургенев использовал, как известно, случай, происшедший в помещичьей усадьбе его матери. Немой дворник Андрей был вынужден по приказу помещицы утопить свою любимицу — маленькую собачку. Выполнить каприз барыни Андрею было не

¹ М. Горький, Собр. соч., т. 26, М., 1953, стр. 295.

легко, но он сделал это и продолжал покорно служить своей госпоже. Однако для Тургенева в этом примирении крепостного с властной и капризной барыней была «не вся правда факта». Воображение писателя, которое питалось правдой жизни, типическими отношениями помещиков и крестьян, подсказало ему другой конец данной истории.

Тургенев отбросил картину рабьего примирения немого Андрея с помещицей потому, как правильно пишет критик Е. Добин, «что Тургеневу была ясна неправдивость подобного мирного и благостного конца повести... В уходе Герасима от помещицы — безмолвном, но сильном в своем упорстве и непоколебимости — Тургенев отразил нарастающее возмущение крестьянства против крепостных порядков»¹.

Каждый писатель по-своему записывает узнанное, пережитое. Дневники Л. Толстого не похожи на записные книжки Чехова, а те в свою очередь отличаются от очерковых записей Короленко. Но всех их объединяет одно. Писатель записывает то, что он считает существенным, необходимым, интересным, — и он делает это на основе выработавшегося у него чувства отбора.

Чернышевский говорил, что творчество писателя начинается с того момента, когда он сумеет отделить нужное от ненужного, принадлежащее к сущности события от постороннего.

Хорошим примером выделения в событии существенного может служить то место в рассказе Куприна «Груня», в котором молодой писатель Гушин слышит в вагоне рассказ раненого поручика о том, как он с ротой ходил в атаку.

«— А они нас за четверть версты из пулемета... Прямо передо мною, в пяти шагах... как бы тебе это передать?... Ну, вот точно кто-то взял и стегнул через все поле огромным стальным хлыстом... Понимаешь — черта, и пыль взвилась! Я добежал. Не испугался. Нет. Какой тут испуг, когда главный ужас уже преодолен. Просто обалдел. Остановился только на секундочку. Перекрестился и скок через черту. И вперед. А вокруг шум, грохот, беспорядок. Потом оглянулся назад, на

¹ Е. Добин, Жизненный материал и художественный сюжет, Л., «Советский писатель», 1958, стр. 140.

роту. Смотрю, а они все, как бараны, через ту же самую черту скок да скок. Но я обо всем этом вспомнил тогда, когда мы уже взяли окоп. Вспомнил и, лежа, захохотал. А из солдат никто этого не помнил. Впрочем, и я тоже — о том, как мы выбили их из окопа, хоть убей меня, не помню! Ну вот ни на столечко».

Гущин ожидал, что в рассказе поручика будет «визг бомб, бубуханье шрапнелей, татаканье пулеметов, знамя, пламенная, короткая, как блеск молнии, речь офицера, бешеное «ура», упоение битвы...», и, ничего этого не услышав, подумал: «Вот, что значит не художник. Никчемную мелочь запомнил, а главного не уловил».

Между тем главное было как раз в этой черте, через которую прыгал поручик и его рота, а все, о чем хотел услышать Гущин, было привычным представлением человека, не бывшего на войне.

Нередко молодой писатель записывает все подряд, и записей уже за неделю скапливается столько, что в них невозможно разобраться, так как второстепенное затемняет смысл главного, важные детали засыпаны ворохом нехарактерных мелочей, не типичными для данной обстановки натуралистическими деталями.

Начинающий автор должен вырабатывать в себе умение сжато, выразительно закреплять содержание виденного и стремиться к тому, чтобы записная книжка была заполнена ярким, живым материалом, чтобы при чтении записанное возникало перед ним возможно ярче и подробнее.

Часто можно услышать мнение, что сценаристу не нужно знать множества подробностей, так как при постановке сценария эти подробности будут досказаны режиссером, актером, оператором, художником.

Это неверно — и потому, что творчество съемочного коллектива должно опираться на конкретный сценарный материал, и потому, что без знания деталей сценарист не сможет уяснить и крупных явлений и фактов.

Содержание сценария раскрывается в видимом на экране зрительном образе, в слышимом слове, звуке. Но ведь для того, чтобы видеть своего героя, нужно видеть и конкретную обстановку, атмосферу, в которой он действует.

В пьесе А. Чехова «Чайка» писатель Тригорин говорит Нине: «Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю:

надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус; приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера».

Нужна ли фиксация такого «некинематографического» материала? Ведь запахи киноаппаратом снять нельзя, а появления на небе облака, похожего на рояль, оператор вряд ли станет ждать. Конечно, нужна. Подобные характеристики несомненно помогут и киноматюргу при обрисовке поведения героев, помогут и режиссеру, актеру, оператору, даже если они не будут иметь возможности точно перевести литературные образы в кинематографические.

Богатство, яркость деталей дадут возможность и сценаристу и тем, кто будет воплощать на экране его произведение, глубже и интереснее обрисовать и характеры людей и их поступки.

Таким образом, мы видим, что умение наблюдать жизнь, фиксировать наиболее важное, существенное, характерное в ней, обобщать найденное под определенным углом зрения не приходит само собой. Помимо таланта необходима и политическая зрелость, и настойчивое изучение действительности, немыслимое без активного вмешательства художника в жизнь страны, и многое иное, о чем мы кратко сказали в этом введении. Но к сценаристу, как и к драматургу, прозаику, поэту, искусство предъявляет ряд других общих требований. Одно из них — четкость авторской позиции.

Рассматривая с этой точки зрения советские фильмы последних лет, мы увидим, что успех лучших из них в значительной мере обусловлен отчетливостью позиций их создателей. В них есть та ясность отношений художника «к вещам мира сего», которой требовал от литератора еще Салтыков-Щедрин. Именно откровенная тенденциозность авторов, воспевающих красоту человеческого труда на благо народа, принесла успех «Высоте»; именно четкость отношения сценаристов к огурцовщине, раскрытая в фильме уверенность в победе над ней неизмеримо более могучих здоровых сил обеспечила прием, оказанный зрителями «Карнавальная ночь».

Но есть и другие, обратные примеры. И они также говорят о важности четкой авторской позиции. Отсутствие этой четкости уже в самом замысле сценария сде-

лало аморфной по мысли, например, картину «Девушка без адреса». Фильм ничем не обогащает зрителя, ибо сюжет построен на недоразумениях, в истории розыска героем понравившейся ему девушки он не раскрывает таких качеств своего характера, таких сторон своего сознания, которые сделали бы этот образ интересным, впечатляющим. То же самое можно сказать и относительно героини. Она часто меняет адрес, но не в силу своего «беспокойного» характера, который не позволяет ей мириться с тем отрицательным, что она видит в жизни, а в результате недоразумений, случайностей. Характер не растет, образ лишен жизненной поучительности. В результате после его просмотра зритель не уносит из зала радости познания каких-либо сторон жизни, не задумывается над судьбами героев, над действительностью, которая прошла перед ним на экране.

Объективистский подход к изображению жизни не всегда выглядит столь безобидно, как в данном случае. Сплошь и рядом, порой независимо от воли авторов, он приводит к искажению советской действительности. Смещаются жизненные «пропорции» и единичное, случайное приобретает характер типического, закономерного. Прежде всего это относится к показу отрицательных явлений; нужно найти ту или иную форму отображения противостоящих им положительных начал.

Партия призывает писателей к правдивому освещению жизни общества, что предполагает показ как положительных, светлых сторон нашей действительности, составляющих ее основу, так и критику недостатков, вскрытие и осуждение отрицательных явлений, тормозящих прогресс человеческого сознания, прогресс социалистического общества в целом.

Говоря о том, что социалистический реализм был и остается методом утверждения социалистической действительности, критик Арк. Эльяшевич правильно замечает, что «нельзя что-либо утверждать в жизни, одновременно не отрицая. Забвение этой истины ведет к прикрашиванию людей и событий, к сусальности... Отрицание... нужно для утверждения и существует при нем... Если эта критика направлена на расчистку места для нового в жизни, подчинена показу того, как новое повседневно ведет свою созидательную работу, — перед нами нужная и полезная книга. Если эта критика — кри-

тика с нигилистических позиций, оторванная от изображения нового, — мы получаем поклев на нашу действительность»¹.

Горьковские слова о том, что читатель должен любить и ненавидеть героя произведения, как живого, имеют глубокий смысл. Вызвать в читателе или зрителе эти чувства художник может только тогда, когда он сам любит и ненавидит своих героев, как живых людей. Это рождает ясное представление об их месте в событиях, их назначении в сценарии. Тогда со страниц сценария, с полотна экрана смотрят не безликие тени, а конкретные люди со своими неповторимыми характерами, со своими противоречиями, со своими достоинствами и слабостями, тогда они убеждают зрителя в том, в чем хотел убедить его автор. Тогда появляются на экране такие наши современники, как герои фильмов «Весна на Заречной улице», «Крутые горки», «Высота» и многих других, несущие зрителям высокую правду о людях и их жизни.

Однако было бы глубоко ошибочным понимать тенденциозность, четкость идейной позиции как голую авторскую декларацию. А это нередко случается в работах и начинающих и даже порой опытных киносценаристов, когда в поступках и словах даже второстепенного и третьестепенного персонажа виден указующий перст сценариста. Они забывают о том, что не произвол, не прихоть автора, а логика обстоятельств и характеров должна двигать действие, раскрывать мотивы поступков персонажей и убеждать в их жизненности, в их правоте. Они забывают, что авторская тенденция должна быть воплощена в живые человеческие образы и реальные жизненные обстоятельства, в которых они действуют. В противном случае нарушается та самостоятельность героев, которую требовал и ценил еще Энгельс, и зритель остается холоден и безучастен к их судьбе. Мы верим в жизненность образа Богдана Хмельницкого в одноименном фильме, сопереживая ему на каждом шагу, но нас не волнуют герои близкого ему по теме и содержанию фильма «Триста лет тому...», ибо мы ощущаем не их мысли и чувства, а авторские. Мы верим каждому шагу молодых героев фильма «Весна

¹ «Звезда», 1958, № 2, стр. 207.

на Заречной улице», с интересом следим за действием потому, что ход его убедителен и герои живут на экране, а не демонстрируют заранее придуманную авторскую схему. Но нас не убеждает и не волнует фильм «Улица молодости», так как все, что происходит с героями, навязчиво иллюстрирует мысли автора, а не является органическим результатом развивающегося действия.

Как, однако, не отдалены качественно друг от друга объективизм и нерастворившаяся в художественной ткани произведения тенденциозность, результаты этих крайних точек обычно чрезвычайно схожи. Безликость, невыразительность сценариев и фильмов — результат равно как одного, так и другого подхода авторов к материалу действительности, к средствам его художественного воспроизведения.

В немалой степени конечный результат авторского труда зависит также от умения передать в отборе явлений, композиции произведения, в характеристике персонажей, в языке, стиле, в средствах изображения *свое* видение мира и людей. Без этого *своего* нет истинного искусства.

Нередко можно слышать слова о том, что фильмы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко можно узнать даже по отдельным кадрам. Это же можно сказать и о сценариях А. Довженко, Вс. Вишневского, Е. Габриловича.

Можно и нужно изучать опыт талантливых мастеров, но не нужно слепо подражать ему. Подражание хорошо только в пародии.

Мы любим и ценим мастерство прогрессивных итальянских сценаристов и режиссеров. Но разве принесет успех копирование их приемов? Приемы эти продиктованы жизненным материалом, который дает художникам современная *итальянская* действительность; продиктованы они и творческими особенностями самих авторов. Поэтому сценарии Дзаваттини не похожи на сценарии Висконти.

В последнее время наряду с хорошими сценариями и фильмами у нас появилось немало и плохих. И среди прочих недостатков бросается в глаза их скучнейшая похожесть друг на друга. Здесь нет даже подражания. Здесь есть полное забвение необходимости выявить

собственное творческое лицо. «Четверо», «Рядом с нами», «Есть такой парень», «Главный проспект», «Зеленые огни». Ни в одном из этих сценариев и фильмов не видно черт, присущих именно данному автору. А ведь не только острота тем, профессиональное раскрытие их, но и яркий, индивидуальный почерк авторов привлек внимание читателей и к молодому сценаристу И. Ольшанскому, и к драматургу В. Розову, и к писателю С. Антонову.

- Партия призывает художников активнее отражать современность. А это возможно лишь тогда, когда талант сочетается с гражданской, политической страстью, когда писатель кровно заинтересован в том, что делается в нашей стране, когда его мысли устремлены в будущее. Естественно, что это немыслимо без поисков в области формы воплощения жизненных явлений. Но эти поиски тогда успешны, когда изучены законы кинодраматургии и когда освоено то новое, что внесла в нее практика советского и прогрессивного мирового киноискусства.

ПУТИ

Прежде
нодрамату
батывает

Сюжет

ниц, на к
конфликта
новные соб
связи люде
в общих ч
значимости

Чтение с

что существ
сценариев с
пущенными
порой проя
мысла и на
шен» замыс
манное, най
как мы увид
автора к точ
му, чем замь

Конечно, м
быть сделань
этих изменени
тельней автор

Пример та
рять на киностуд
стр. 52—56.

I СЮЖЕТНЫЙ ЗАМЫСЕЛ

ПУТИ ЗАРОЖДЕНИЯ СЮЖЕТНОГО ЗАМЫСЛА

Прежде чем приступить к написанию сценария, ки-
нодраматург продумывает его сюжетную основу, разра-
батывает и уточняет сюжетный замысел.

Сюжетный замысел — это те десять-пятнадцать стра-
ниц, на которых автор излагает сущность главного
конфликта, определяет основных героев, намечает ос-
новные события сценария, раскрывает наиболее важные
связи людей и событий и тем самым дает возможность
в общих чертах судить об идейной и художественной
значимости будущего сценария¹.

Чтение сценариев начинающих авторов говорит о том,
что существенные недостатки содержания и формы этих
сценариев объясняются большей частью ошибками, до-
пущенными в сюжетных замыслах. Молодые авторы
порой проявляют пренебрежение к завершенности за-
мысла и начинают писать сценарий до того, как «выно-
шен» замысел, надеясь со временем додумать недоду-
манное, найти не найденное. Но сценарий имеет свою,
как мы увидим дальше, специфику, которая обязывает
автора к точному замыслу, к значительно более точно-
му, чем замысел повести или романа.

Конечно, при воплощении замысла в сценарии могут
быть сделаны те или иные изменения и уточнения. Но
этих изменений будет тем меньше, чем глубже и обстоя-
тельней автор продумает основу, костяк будущего про-

¹ Пример такого сюжетного замысла или, как принято гово-
рить на киностудиях, творческой заявки на сценарий, приведен на
стр. 52—56.

изведения. Недодуманное в замысле часто затрудняет исправление недостатков сценария, а иногда делает это невозможным.

Разнообразны пути рождения сюжетного замысла произведения — романа, пьесы, сценария. Писатель может наблюдать в жизни яркие, интересные характеры людей и, думая над жизнью, борьбой, судьбами этих людей, сделать какие-то обобщения, найти конфликт. Примером подобного пути может служить рождение замысла одной из жемчужин горьковской драматургии — «Егора Булычова». М. Горький наблюдал многих представителей купечества, которые выламывались из «нормальной» жизни, — и богача Гордея Чернова, счастливого в делах, красавца, силача, кутилу, который, бросив свое миллионное дело, ушел в монастырь, и владелицу большого пароходства, которая говорила: «Накопили всего — много, настроили — тесно, а жить — скушно. И начать бы все сначала, от диких людей, а! Хорошо бы. Может, по-иному бы вышло»¹. Раздумье писателя над судьбами этих людей и привело к созданию пьесы.

Толчок для возникновения сюжетного замысла дает иногда какой-то случай, кажущийся автору в цепи других его наблюдений значительным, полным глубокого смысла. Таким толчком для создания пьесы «Бронепоезд 14-69» послужила Вс. Иванову небольшая заметка в газете, рассказывающая о том, как дальневосточные партизаны захватили у противника бронепоезд. Эта заметка, говорил Вс. Иванов, «просто поразила меня своей силой, лаконичностью, пафосом... На бронепоездах находились отборные боевые части. Захватить такой бронепоезд у противника, — да притом партизанам, как правило, не имевшим артиллерии, — было и трудно и почетно»².

Интересна история зарождения замысла дилогии К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето».

«Зимой 1936 года, — пишет К. Федин, — я приехал в Минск — совершенно незнакомый мне город.

В морозные, необычно солнечные дни я увидел оживленные площади, белоснежные скверы с расчищенными дорожками и как бы два города в одном: кварталы новых громадных зданий перемежались деревянными до-

¹ М. Горький, Собр. соч., т. 25, М., 1953, стр. 301 и 303.

² Сб. «Идейность и мастерство», М., «Искусство», 1953, стр. 186.

миками с
свет, чис
ворения,
кусства.
Тогда
как наши
ткань пр
не стихий
разорван
ванной э
ны и мыс
Я сде
му роман
Киноп
«Сельско
таком че
молодежи
ее чувств
она замы
своей осн
цели, а п
Судя
мысел сц
вался нес
«Опас
Фронт. Б
гу. Гибе
Письмо
Помощь
удар».
Здесь
них идет
«Я в
Вс. Вишн
разбирать
Таким
рождению
рается на
чем больш
жизненные
1 «Октя
2 В с. В
во», 1936 ст

миками старинных улиц. Контраст был удивительный, но свет, чистота воздуха, блеск снега объединяли противоречия, превращая город в своеобразное создание искусства.

Тогда, на этих улицах, я очень сильно ощутил, как наша новая действительность проникает в старую ткань прошлого. Проникновение совершается бурно, но не стихийно. Ткань разрывается там, где должна быть разорвана и заменена живыми клетками. В организованной этой смене отживающих частей новыми заложены и мысль строителя и чувство художника.

Я сделал тогда первые записки к будущему большому роману...»¹.

Кинодраматург М. Н. Смирнова, замышляя сюжет «Сельской учительницы», шла от желания рассказать о таком человеке, который дал бы большую зарядку для молодежи, послужил бы ей примером, воспитывал бы ее чувства. На основе своих наблюдений и обобщений она замыслила сначала человеческий образ, который в своей основной жизненной устремленности отвечал этой цели, а потом уже искала события.

Судя по записи из дневника Вс. Вишневского, замысел сценария фильма «Мы из Кронштадта» формировался несколько иначе.

«Опасность. Уход на фронт. Питер и республика. Фронт. Бой. Тяжелая ситуация. Ждут выручки на берегу. Гибель трех эсминцев. «Спокойно, товарищи». Письмо Ленина. Республика ждет. Питер готовится. Помощь флоту. И, наконец, единый общий слитный удар».

Здесь еще нет людей, а есть только события — от них идет у автора зарождение сюжетного замысла.

«Я восстанавливал для себя эпоху,— говорил Вс. Вишневский,— слушал ее голоса, прежде чем начать разбираться в голосах отдельных людей»².

Таким образом, что бы ни послужило толчком к зарождению сюжета, творческий замысел художника опирается на его жизненный опыт. Чем богаче этот опыт, чем больше в памяти писателя глубоко осмысленных жизненных впечатлений и наблюдений, тем интереснее

¹ «Октябрь», 1955, № 8, стр. 156.

² Вс. Вишневский, Мы из Кронштадта, М.—Л., «Искусство», 1936, стр. 19.

и значительнее его замыслы. Однако иногда можно наблюдать иной «путь» замышления сюжета, когда сценарист идет не от мысли, рожденной жизнью, размышлениями над ее явлениями, а от идеи, взятой рассудочно, не находящей отклика в его душе. Он сочиняет для этой не волнующей его идеи сюжетную схему, начинает придумывать характеры и события и подгоняет имеющийся у него материал под эту схему, под эту идею. Или берет надуманный, далекий от жизни, но «эффектный» конфликт и, увлекаясь игрой интриги, не ставит перед собой вопроса: зачем и для чего он пишет сценарий, кому будет нужно его произведение?

Подобный полет авторской фантазии может породить лишь худосочное, фальшивое, неглубокое по мысли произведение.

Белинский резко отрицательно относился к драме, которая возникла и развилась не из мысли, а «слепилась через соображение», говоря, что это произведение с «ложным блеском и поддельною жизнью»¹.

Замышляя сюжет, уточняя конфликт, намечая характеры и события, киносценарист соотносит найденное к той основной мысли, которая должна будет лечь в основу замысла. Из приведенных выше примеров возникновения ряда сюжетных замыслов прозаиков и киносценаристов видно, что уже при самом возникновении замыслов эти мысли авторов были глубоки, общественно значимы.

Замысел сценариста тем значительнее, чем больше возможностей дает он для раскрытия закономерностей развития общества, для показа интересных и ярких сторон жизни народа, для правдивого и глубокого показа человека с богатством его внутреннего мира, с его личными и общественными устремлениями, чем ярче раскрываются в этом замысле определяющие черты современности. Отыскать нужные для этого конфликты, показать, как преломляются в сознании людей великие дела страны, отразить неповторимость и своеобразие судеб современника — такую задачу ставят перед собой лучшие советские киносценаристы, замышляя сюжет сценария.

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., т. II, М., Гослитиздат, 1936, стр. 54, 69.

Об этом очень важно напомнить начинающим киноматюргам, так как в последнее время на экранах наряду с произведениями подлинного искусства немало появляется и сырых по содержанию, по форме фильмов, где отчетливо видна голая авторская схема и надуманный подгон под нее событий и характеров.

РАЗЛИЧИЯ В СЮЖЕТНЫХ ЗАМЫСЛАХ РОМАНА, ПЬЕСЫ И КИНОСЦЕНАРИЯ

Ошибочное мнение, что любой сюжетный замысел может быть развернут в киносценарий, приводит к тому, что иной писатель, не задумываясь, излагает содержание своего романа или повести на десяти, пятнадцати страницах и подает его на киностудию в качестве заявки на сценарий, что иной драматург, задумав экранизировать свою пьесу, в качестве основы будущего сценария предлагает план, точно воспроизводящий основные моменты действия пьесы.

Подобный взгляд есть результат забвения той непреложной истины, что процесс создания киносценариев, точно так же, как произведения любого другого вида литературы, отличается своими особенностями.

Сущность лирики, например, в отражении жизни путем изображения в стихотворной форме переживаний, мыслей и чувств человека, вызванных определенными обстоятельствами жизни.

Поэту М. Исаковскому понравилось в одной старинной песне выражение: «Туманы мои, растуманы». Он вспомнил леса и болота родного края, вспомнил своих земляков-партизан, которые вели борьбу с фашистами. Эти воспоминания вылились в стихотворение, в котором поэт не детализирует событий (незванных гостей партизаны «повстречали, угостили огнем, уложили в лесу»); воскрешая их в памяти, он ищет для выражения своих мыслей, волнений стихотворный, поэтический образ («Партизанские вьюги над разбойной гудят головой»...).

Почему же М. Исаковский, вспомнив партизанские дела своих земляков, не задумал повесть, сценарий или пьесу? Да потому, что он поэт, потому, что таков характер его таланта.

Может ли замысел данного стихотворения или даже

само это стихотворение быть использовано для создания романа, повести, пьесы или киносценария? Конечно. Но лишь в качестве толчка, то есть того творческого импульса, каким послужило для автора стихотворения выражение «Туманы мои, растуманы», — не больше.

Если бы писатель задумал создать роман о партизанском движении в Великую Отечественную войну, его память и воображение должны были бы в ином виде, в ином плане рисовать события и человеческие образы. При этом работа автора характеризовалась бы теми требованиями и возможностями, которые диктует специфика самого жанра.

Автор романа может не ограничивать себя числом героев повествования, заселяя его таким количеством персонажей, какое необходимо ему для лучшего воплощения идеи произведения.

Задумывая судьбы людей, сталкивая их интересы, автор романа может не опасаться отсутствия между некоторыми персонажами действительной связи. Главная его забота состоит в том, чтобы изображение жизни героев, их взаимоотношений способствовало правдивому, интересному раскрытию идейной концепции романа.

Автору романа незачем ограничивать себя в количестве событий, в детальном их описании. При этом события могут иметь самый разнообразный характер, происходить в самых различных местах, и связь между ними, последовательность в их изображении, так же как и все остальное, диктуются только интересами замысла.

Романист может широко пользоваться авторскими отступлениями для описания биографий героев или событий, предшествовавших изображаемому случаю или следовавшим за ним, для размышлений по поводу поступков героя, для сообщения тематической и иной связи между описываемыми событиями и т. д.

Автор романа не стеснен размерами произведения — оно может составлять и один и несколько томов.

Замысел, рожденный с учетом возможностей эпоса (они очень широки в романе, менее широки в повести и ограничены в рассказе), непригоден ни для театральной пьесы, ни для киносценария.

Для театральной пьесы этот сюжетный замысел непригоден потому, что сущность драмы — в изображении

действий людей, вызванных определенным конфликтом, который разворачивается перед зрителем непосредственно в данный момент и преимущественно в форме диалогов и монологов, без речи повествования, в том, что она пишется с учетом раскрытия ее содержания через игру актеров в театре. Следовательно, сюжетный замысел пьесы должен заключать в себе такие события, которые, вытекая из конфликта пьесы, могут получить свое раскрытие в условиях театра.

При переработке сюжетного замысла романа в замысел пьесы он подвергнется сильному сокращению, которое неизбежно нарушит связь его элементов, а оставшийся материал необходимо будет в корне перестроить на основе требований театральной драматургии.

Об этих трудностях переработки эпических произведений в пьесы для театра не раз говорили классики литературы. Так, Достоевский утверждал, что «эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической»¹. Он считал, что или надо взять из романа основную мысль и совершенно изменить сюжет, или взять какой-либо эпизод и переработать его в драму.

Роман имеет много общего с киносценарием. Немало общих черт у сценария с пьесой. Но сценарий — не пьеса, не роман и не повесть. Это отличное от них литературное произведение, предназначенное для постановки по нему фильма и создаваемое своими художественными приемами, имеющее свой язык, свои особенности. Их множество, и сводятся они к тому, что содержание киносценария должно быть записано так, чтобы его можно было увидеть и услышать, чтобы его можно было заснять.

Действие сценария, как и романа, не ограничено местом событий, их характером и количеством, но ограничено размером фильма.

Известно, что при экранизации «Молодой гвардии» из более чем ста тридцати персонажей романа в сценарий вошло пятьдесят три (это при двух сериях фильма!), а оставшемуся материалу романа «придавалась та последовательность развития, которая свойственна сценарию, — ликвидировалось повествовательное раз-

¹ «Русские писатели о литературном труде», т. 3, Л., «Советский писатель», 1955, стр. 160.

витие действия, допускающее перерывы, заполненные комментариями автора, лирическими отступлениями, прямыми характеристиками героев, описанием внутреннего состояния персонажа; устранялось повествовательное эпическое сцепление отдельных кусков романа. Развитие действия приобретало драматургическую непрерывность, обязательную для сценарной формы»¹. Естественно, что и замысел этого сценария, предусматривающий подобную переработку, имел свои характерные особенности и в корне отличался от замысла романа.

Для того чтобы замысел пьесы, романа, повести или уже готовую пьесу, тот или иной роман или повесть превратить в произведение киноискусства, надо для раскрытия их содержания найти кинематографическую форму, используя богатую и своеобразную специфику этого искусства.

При этом работа киноматюрга почти так же сложна, как и работа над созданием оригинального сценария.

Найти кинематографический эквивалент пьесе — это не значит ввести в действие несколько проходов на натуре, механически сократить его действие (действие пьесы обычно не укладывается во время, которое фильм идет на экране), как это сделано было, например, с пьесой «В добрый час!». Для этого необходимо так переосмыслить замысел пьесы, чтобы содержание ее, не потеряв своих основных достоинств, было выражено специфическими средствами киноискусства.

Примером такого переосмысливания пьесы может служить фильм «Летят журавли», сделанный на материале пьесы «Вечно живые». В нем действие происходит в самых различных местах, показать которые большей частью невозможно в театре (на мостовой среди движущихся танков, на лестнице среди развалин горящего дома и т. д.). Но каждое из этих мест взято не просто с целью «выйти на натуре», а с учетом наиболее полного, яркого раскрытия идеи фильма. Смысл происходящего раскрыт не только посредством слова и

¹ С. Фрейлих, Искусство кинорежиссера, М., «Искусство», 1954, стр. 153.

звука, но и диктуемыми сценарием многочисленными приемами режиссерского и операторского искусства.

Богатые ассоциациями повторы (например, сцены на лестнице дома, где жила Вероника), великолепный монтаж, достигающий особо сильного впечатления в контрастных сопоставлениях кадров и сцен, панорамная съемка с выделением то крупным, то общим планом людей и событий, экономно и выразительно, данные внутренние монологи героев и многие другие использованные здесь возможности кино делают этот фильм прекрасным кинематографическим произведением. Трудности перевода эпической или чисто драматической театральной формы действия в кинематографическую не уменьшаются, а увеличиваются, когда киносценарист имеет дело не с готовым прозаическим произведением или с пьесой, а с их сюжетными замыслами.

Вот как в повести «Чапаев» описана каппелевская атака.

«Все готовы были встретить врага. И вот подошло время...

Черными колоннами, тихо-тихо, без человеческого голоса, без лязга оружия шли в наступление офицерские батальоны с каппелевским полком. Они раскинулись по полю и охватывали разом огромную площадь. Была, видимо, мысль — молча подойти вплотную к измученным, сонным цепям и внезапным ударом переколоть, перестрелять, поднять панику, уничтожить...

Эта встреча была ужасна... Батальоны подступили вплотную, и разом, по команде, рывкнули десятки готовых пулеметов... Заработали, закосили... Положили ряды за рядами, уничтожили... Повскакали бойцы из окопов, маленьких ямок, рванулись вперед. Цепями лежали скошенные офицерские батальоны, мчались в панике каппелевцы, их преследовали несколько верст. Этот неожиданный успех окрылил полки самыми радужными надеждами».

Мы знаем, как резко отличается этот кусок из романа от соответствующих ему сцен и эпизодов в сценарии и фильме. Насколько же труднее была бы задача киносценаристов, которым нужно было драматизировать, передать в конкретной действенной форме эти со-

бытия, если бы они располагали только сюжетным замыслом или планом «психической атаки».

В замысле — костяк произведения, его основа, и особенности того или иного рода литературы отчетливо сказываются в нем, отражаются на формировании сюжета.

Мы не можем в этой подглаве полностью раскрыть сущность и особенности кинематографического замысла. Они станут более ясны, когда читатель подробно ознакомится со спецификой киноискусства, его выразительными средствами. Нам необходимо было частично коснуться здесь этого вопроса с тем, чтобы, читая последующие главы, начинающий автор мог соотносить те или иные выводы с опытом своей работы, чтобы он мог поразмыслить над особенностями сюжетных замыслов разных видов литературы.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ

Конфликт как основа сюжетного замысла сценария

С чего бы ни начинался творческий процесс замышления сюжета, как бы ярко ни вставляли перед умственным взором писателя события и характеры людей, сколь значительными бы они ни были, автор не может сказать, что он замыслил сценарий, пока им не определен основной конфликт, основная драматическая коллизия.

Конфликтов в сценарии может быть несколько, но в основе его почти всегда лежит главный драматический конфликт, определяющий сущность, характер столкновения противоречивых интересов, стремлений, взглядов основных противоборствующих сил. Сценарий художественного фильма всегда раскрывает историю возникновения этого конфликта, его развитие и окончание.

Чтобы лучше понять природу драматического конфликта, проследим историю его движения в сценариях двух разных по содержанию и отдаленных по времени создания фильмов — «Чапаев» и «Чужая родня».

Драматический конфликт в «Чапаеве» зарождается в результате того, что Чапаев, полный еще стихийно-

анархистских устремлений, болезненно воспринимает назначение в его дивизию комиссара Фурманова.

Чапаев не понимает вначале, что в лице Фурманова руководит им, а через него дивизией партия, и решительно протестует против требований Фурманова наладить дисциплину, искоренить мародерство, подтянуться внешне. Происходит ряд резких столкновений между Чапаевым и Фурмановым, в результате которых Чапаев не только пытается победить в себе старые взгляды и привычки, но требует и от подчиненных организованности и дисциплины. Положительное разрешение этого конфликта в немалой степени способствует разгрому дивизией Чапаева крупных сил врага.

Это и составляет в сценарии и фильме линию развития конфликта.

Окончание конфликта, или развязка, обусловливается тем, что Чапаев не изжил в себе до конца партизанщину. Разбив в сражении белых, он не принял достаточных мер к охране штаба и погиб.

Примерно ту же схему движения сюжета мы находим и в сценарии фильма «Чужая родня».

Зарождение конфликта определяет здесь характер, мировоззрение главного героя Федора, который, женившись на Стеше, сразу же попадает в семью, где властвуют собственнические, стяжательские принципы, где общественному резко противопоставлено личное.

Это столкновение, строящееся на трех основных событиях, как увидим, и составляет в дальнейшем развитие конфликта сценария.

Ряшкины стремятся получить лошадь для пахоты своего огорода раньше, чем будут вспаханы колхозные поля. Они обманывают председателя, прося лошадь от имени своего зятя, и добиваются того, что лошадь им дают. Возмущенный Федор отбирает у тестя лошадь и возвращает ее в колхоз. Это приводит к ссоре с родителями и с женой, вставшей на их сторону. Беременность Стеши используется как обстоятельство, мешающее Федору порвать с семьей Ряшкиных.

Забежавшей в огород соседской козе отец и мать Ряшкины, проявляя тупую и бессмысленную жестокость, стягивают рога, причиняя животному мучительную боль. Эти и другие поступки Ряшкиных заставляют Федора

уйти от них и жить отдельно, что причиняет страдания и Стеше и самому Федору. Он зовет к себе жену, но та не может порвать с домом, с родителями, хотя и любит Федора, хотя и начинает понимать, что ей с родителями не по пути.

Конфликт исчерпывает себя после того, как Федор привозит Стешу с ребенком из роддома на новую квартиру, которую дал им колхоз.

Конечно, содержание сценариев «Чапаев» и «Чужая родня» значительно шире схематично приведенного здесь развития основных конфликтов. В этих сценариях есть и второстепенные конфликты, так или иначе связанные с главными. Кратким изложением содержания главных конфликтов мы хотели подчеркнуть, что в основе сценария и фильма большей частью лежит подобный единый драматический конфликт, возникновение которого, развитие и окончание даны в завершенной истории.

Без конфликта драматического произведения построить нельзя. Будет ли это единый, главный конфликт, в возникновении, развитии и завершении которого участвуют одни и те же герои и персонажи, как, скажем, в «Чужой родне», «Весне на Заречной улице», или герой, осуществляя свои устремления, встретит препятствия, персонифицируемые разными лицами и обстоятельствами, как, скажем, в картине «Сельская учительница», или событие вызовет к экранной жизни, объединит и позволит показать в завершенной истории судьбы многих лиц, не сталкивающиеся в картине друг с другом, как это сделано в фильме «Рим, 11 часов», — все равно в основе фильма будет лежать конфликт, а история, его раскрывающая, будет иметь начало, развитие и конец.

В истории каждого конфликта заложена и идейно-тематическая основа сценария, так как его развитие и завершение, отражающие жизненные противоречия, обуславливаются той трактовкой и освещением, которые им дал автор.

Раскрытие конфликта и заложенной в нем идеи требует определенной взаимосвязи событий. Таким образом, и идея, и сюжет, и композиция фильма определяются конфликтом сценария. При этом, какова бы ни была последовательность завязки, развития сюжета

и его развязки, само возникновение (завязка) и его завершение (развязка) должны занимать как можно меньше экранного времени. Поэтому начинающему сценаристу полезно, прежде чем приступить к непосредственной работе по созданию плана сценария и развертыванию сюжета, записать историю возникновения, развития и окончания конфликта и хотя бы приблизительно определить эту соразмерность.

О действенном раскрытии конфликта

Зрелищная природа кинематографа требует действенного развития драматического конфликта.

Один и тот же конфликт лежит в основе романа Д. Фурманова и фильма братьев Васильевых о Чапаеве, но в каждом из этих произведений он находит свое раскрытие. Фурманов, посвящая целые страницы романа описанию взаимоотношений героев, нередко косвенно характеризует столкновения между ними, давая читателю возможность судить об истории этих взаимоотношений по впечатлениям самого автора. Создатели же сценария и фильма должны были вскрыть конфликт между героями в прямых их действиях, иначе задача, стоящая перед авторами, оказалась бы неразрешимой.

Надо сказать, что сплошь недейственное раскрытие конфликта делает обычно вялым даже прозаическое произведение. В сценарии же подобное построение сюжета вообще не может иметь места.

Описания внутреннего состояния персонажей, атмосферы действия, не предназначенные для зрительного их выражения на экране, присутствуют и в сценарии, но они не заменяют, как подчас в романе, действенных мест, а служат лишь дополнением к ним, помогая создателям фильма лучше понять и раскрыть авторский замысел. При его воплощении подробная зрительная и звуковая характеристика среды действия, возможность показа тончайших нюансов человеческого поведения, использования монтажа, внутреннего монолога и других приемов нередко придают действенный характер таким жизненным явлениям, отражение которых большей частью невозможно в театре. Но это отнюдь не исключает общности ряда основных требований, предъявляемых к сценарию и драме.

«Драма, — писал М. Горький, — требует движения, активности героев, сильных чувств, быстроты переживаний, краткости и ясности слова... для драмы требуется... великое умение создавать столкновения желаний, намерений, умение разрешать их быстро, с неотразимой логикой, причем этой логикой руководит не произвол автора, а сила самих фактов, характеров, чувств»¹.

Вспомним ли мы сценарии и фильмы, о которых говорилось выше, или другие известные драматические произведения, мы увидим, что в каждом из них герои действуют. При этом действия их обусловлены характером, взглядами персонажей, силой обстоятельств.

Чапаев активно вступает в борьбу потому, что определенные черты его характера не позволяют пассивно отнестись к действиям Фурманова и согласиться с ним.

В «Сельской учительнице» Варенька в силу своих взглядов, своего характера бросает привычный уклад жизни и вступает в борьбу за свои идеалы.

И Федор из «Чужой родни» не мог бы стать героем этого фильма, если бы смог примириться с тем затхлым, мещанским окружением, в которое он попал после женитьбы на Стеше.

Мы не поймем специфики построения сценария, пока не уясним себе, что драматический конфликт должен найти в нем свое развитие в конкретном, активном действии героев. Способность же героя к действию обнаруживается в связи с той ситуацией, возникновение которой затрагивает его интересы, нарушает обстоятельства, в которых он находился.

Отказ героя вступить в борьбу за свои интересы использует, как правило, для своих целей другой герой, другие герои. Так, Наташа из «Трех сестер» Чехова, пользуясь тем, что главные герои этой пьесы неспособны вести борьбу, постепенно добивается своей цели и становится полной хозяйкой дома.

Конечно, действенность героев нельзя понимать только как их способность к борьбе, к преодолению препятствий. Неспособность героя противодействовать тем или иным силам, рождая конфликт, может также со-

¹ М. Горький, Собр. соч., т. 29, 1955, стр. 400.

ставить элемент действия, но при этом характер героя, его внутреннее состояние должны обязательно найти свое активное зрительное выражение.

Помимо характеров героев важным условием действенного развития конфликта являются удачно найденные обстоятельства, ситуация.

Для Чапаева обычны те обстоятельства, в которых мы застаем его в начале сценария. Это полупартизанская война. Но вот с приездом Фурманова возникает ситуация, которая для характера Чапаева является чрезвычайной. Эта ситуация заставляет его вступить в борьбу сначала с приехавшим комиссаром, а потом с самим собой.

Условием для действенного развития конфликта в «Чужой родне» является то обстоятельство, что Федор, женившись, перешел жить к тестю, жизненные устремления которого были противоположны его устремлениям.

О том же говорят и примеры классической драматургии. Так, в «Ревизоре» обстоятельства, определяющие движение сюжета, обусловлены характерами чиновников, их нечистой совестью, боязнью разоблачения своих темных дел, с одной стороны, и характером Хлестакова, безвыходным положением, в котором он оказался, проигравшись в дороге в карты, — с другой.

Характеры, обстоятельства, ситуации должны быть такими, которые «заработали» бы и создали условия для активного развития драматического действия.

Средства и способы драматической борьбы

Итак, мы видим, что, исходя из замысла произведения, его идейно-тематических задач, автор создает определенные обстоятельства действия, наделяет героев определенными взглядами и характерами. Эти обстоятельства и характеры обуславливают действия героев, причем разнообразие действий диктуется не «произволом» автора, а логикой, «силой фактов, характеров, чувств». Возникающая из этой зависимости возможность по поступкам героя судить о его внутреннем состоянии, характере, мировоззрении учитывается и используется автором сценария.

Различного рода препятствия, которые встречает на пути осуществления своей благородной цели героиня

«Сельской учительницы», и обуславливаемые ими, а также характером героини поступки не сами по себе нужны автору; они позволяют ему показать силу духа героини, красоту ее служения народу, ее любовь к людям.

Герой произведения обязательно несет в себе какие-то, подчас противоречивые, чувства, настроения, у него созревают те или иные решения, то или иное отношение к другим героям. О процессе внутренней жизни персонажей мы можем судить по характеру его поступков. Начинающие авторы (да и не только начинающие) нередко забывают об этом. Оставляя в тени, не раскрывая этот процесс, они дают лишь голый результат его. Был герой плохим директором, его раскритиковали на собрании, и он на другой же день стал хорошим. Был герой плохим отцом семейства, но, узнав, что сын стал воровать, мгновенно превратился в отменного воспитателя. Легкомысленная, пустая, доставляющая много горя родителям девушка влюбилась в хорошего человека, и этого было достаточно, чтобы она тотчас стала серьезной, тихой, скромной.

Стоит вспомнить такие фильмы, как «Беспокойная весна», «Встреча» или «Улица молодости», чтобы убедиться, что основа их неуспеха лежит прежде всего в поверхностной обрисовке характеров, неубедительности мотивов изменения их сознания, поведения в жизни. Читатель и зритель не верят в подобные мгновенные перерождения не только в силу того, что в жизни они встречаются более чем редко, но главным образом потому, что автор «засекретил» от него внутреннюю жизнь героя, предшествующую той или иной перемене.

Борьба героев фильма часто носит ожесточенный характер, раскрывая перед зрителем разнообразные способы и средства, используемые героями в этой борьбе.

Борьба может быть открытой — явное, ничем не маскируемое нападение одного и защита другого. Но могут быть и такие драматические моменты действия, когда герой, противодействуя противнику, скрывает истинные намерения и чувства. Нападение может быть внезапным, неожиданным, застающим противника врасплох. Нередко же действия героев представляют собой длительную подготовку к решающей схватке и не яв-

ляются секретом для их антагонистов. Борьба часто ведется со сменой удач и неудач, и направленные к определенной цели действия героя могут повернуться против него в результате неожиданного поворота в его судьбе.

Не следует, однако, думать, что действия героев всегда направлены на борьбу и что они всегда вызваны схваткой героев. Поведение героя может и не характеризоваться стремлением воздействовать на других, но его поступки так или иначе служат раскрытию в движении авторской мысли.

Ситуации, которые возникают по ходу действия сценария, не всегда зовут героя к борьбе. Иногда поступки героя в силу тех или иных обстоятельств обусловлены отказом от того, к чему он стремился, за что боролся раньше. Так, в «Неоконченной повести» Елизавета Максимовна вынуждена не навещать больного Ершова, отказаться от любимого ею человека. Но драматизм возникшего конфликта не нарушается. Развиваются побочные сюжетные линии, которые ходом своим снова включают героя в основной ход действия. Окончание же действия сценария (а тем самым и действий героев) — это развязка того, что завязано в основном конфликте, это то или иное завершение драматической борьбы.

Основные конфликты в хороших фильмах кончаются именно так. Действие не прекращается по произволу автора, оно как бы «изживает» самое себя, приходит к логическому концу. Так, гибель Чапаева — это результат ошибки героя, обусловленной его характером, а также результат интриг его врагов. Развязка «Тринадцати» оправдана, с одной стороны, стойкостью патриотов, с другой — неравными силами сторон, условиями пустыни, помешавшими пограничникам своевременно оказать помощь отряду. Развязка «Неоконченной повести» вызвана выздоровлением героя, «Чужой родни» — уходом Стеши к Федору и т. д. Как видим, действия героев, их оттенки, характер и способы борьбы, равно как и ее завершение, столь же разнообразны, сколь разнообразна сама жизнь, и определяются разнообразием внутреннего мира героев и обстоятельствами их жизни. Учитывать это и необходимо киносценаристу в процессе построения сюжета киносценария.

Побочные конфликты и самодвижение сюжета

Основной конфликт не может развиваться без второстепенных конфликтов, без побочных сюжетных линий. Эти конфликты, вливаясь в основную линию действия, создают повороты в нем, мотивируют его, усиливают напряжение действия и в конечном итоге способствуют его движению к развязке.

Побочные конфликты, эпизодические персонажи и сюжетные линии, вливаясь в ход основного конфликта, делают заложенную в нем мысль полнее, глубже, убедительнее, так как сами несут в себе определенные мысли, дополняющие, развивающие главную.

Чем яснее автору основной конфликт, тем яснее вырисовываются и необходимые для его развития другие конфликты, второстепенные персонажи. Количество и характер побочных конфликтов и персонажей определяются развитием основного конфликта, основной мысли.

В процессе работы сценариста иногда главная линия становится второстепенной и, наоборот, — второстепенная главной. Однако это не путь наименьшего сопротивления в ходе замышления сюжета. Во всех случаях сценарист стремится к тому, чтобы второстепенное по мысли, по значению подчинялось главному, основному, сосредоточивая на нем внимание зрителя.

Действенная связь главного и второстепенного в сценарии ведет к тому, что сюжет сценария раскрывается на экране во взаимосвязанных и обусловленных друг другом событиях, поступках и действиях героев, без помощи автора.

Это самодвижение сюжета и имел в виду М. Горький, когда писал, что «пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самостоятельно, без подсказываний со стороны автора»¹.

Самораскрытие конфликта, самодвижение сюжета в сценарии обусловлено тем, что, начиная с исходной ситуации, все основные события связаны в нем, как правило, отношением причины и следствия. Последующее возникает на экране как результат предыдущего — оно им мотивировано и подготовлено.

¹ М. Горький, Собр. соч., т. 26, М., 1953, стр. 411.

Проследим самодвижение сюжета в фильме «Сказание о земле Сибирской».

Исходная ситуация этого фильма возникает в силу того, что возвратившийся в Москву студент консерватории, пианист Андрей Балашов, у которого кисть раненой руки потеряла гибкость, не может заниматься любимым искусством.

Тяжелое душевное состояние Балашова осложняется ложной уверенностью героя в том, что любимая им девушка — певица Наташа — перестала интересоваться им и принимает ухаживания блестяще играющего пианиста Бориса Оленича, товарища Андрея.

Считая, что искусство и Наташа для него потеряны, Балашов, тайно от Наташи и друзей, уезжает в Сибирь. Поэтому и не вызывает недоумения зрителя то, что он видит Балашова в следующем эпизоде едущим на плоту. Это логическое следствие предыдущих эпизодов. На плоту Балашов берет у неумело играющего парня (эпизодический персонаж) аккордеон и задушевным исполнением песни приводит пассажиров плота в восторг. Владелец аккордеона отдает его Балашову, находящийся здесь же заведующий гостиницей-чайной большого строительства Заварин приглашает Андрея играть в чайной.

Эпизод в чайной в свою очередь содержит в себе завязку новых сюжетных линий.

В чайной работает официанткой Настя, которая вместе с Андреем была на фронте, спасла ему жизнь и полюбила его. Настю же любит шофер Бурмак (побочный конфликт), ревнующий девушку к Андрею.

В гостинице-чайной появляются направляющиеся в Америку на международный конкурс Наташа, Борис Оленич и еще два товарища Андрея, самолет которых совершил вынужденную посадку. Наташа, встретив Андрея, хочет остаться с ним, но, поверив Бурмаку, убежденному в том, что Андрей любит Настю, Наташа меняет свое решение и уезжает, и т. д.

Мы привели простейший пример самодвижения сюжета, характерный для комедии. Жизнь же часто диктует художнику необходимость создания более сложного сюжета. Однако и при этом незыблемым остается требование такого его построения, чтобы действие развива-

лось «самосильно». Примером подобного сюжета может служить сценарий итальянского фильма «Рим, 11 часов».

Ситуация, сложившаяся в связи с тем, что на объявление «Требуется машинистка. Оклад скромный...» собралось много безработных женщин, каждая из которых стремилась получить это единственное место, определяет все дальнейшее развитие сюжета.

Персонажей в сценарии много. Помимо двенадцати главных героев в нем действуют многочисленные вторые персонажи и эпизодические лица. Отличительная черта сюжета этого сценария в том, что подавляющая часть его героев и второстепенных персонажей не знакома между собой; они не связаны действительно друг с другом. История каждого из героев — самостоятельная маленькая новелла, которую можно подробно рассказать, не касаясь персонажей другой новеллы. Но, несмотря на это, развивающееся в фильме действие не требует вмешательства автора и представляет собой единую и цельную картину жизни.

Как авторы достигают этого?

Сюжет фильма начинает свое движение с первых же кадров. Мы видим очерченное карандашом объявление в газете: «Требуется машинистка. Оклад скромный. Явиться в 11 часов на Ларго Черчензе № 37».

Это объявление на коленях у молодой девушки Джанны. Она спит у закрытых ворот дома № 37. Ясно, что она пришла рано, чтобы быть первой в очереди. Объявление мотивирует появление и других персонажей у ворот дома, где нужна машинистка. Постепенно собирается большая очередь женщин и девушек. Но ни одна из героинь и персонажей не приходит сюда без того, чтобы автор искусно не завязал в связи с ее приходом сюжетной линии или не дал краткой характеристики, которая не оказалась бы необходимой в дальнейшем развитии действия.

Сидящая у ворот Джанна хочет купить жареных каштанов и тем самым теряет свое место в очереди. Появляется Адриана. Две-три реплики, и мы узнаем, что она бросила прежнюю работу и ищет новую. Подходит Корнелия. Ее переглядывание с моряком в сочетании с необходимостью здесь же, на улице, отдать сестре ее туфли, попытка не дать петлям на чулках окончательно

но расползтись достаточно ярко характеризуют положение девушки.

Далее мы видим, как к воротам, у которых собирается очередь, подъезжает машина с Катариной и торговцем. Катарина получает от него деньги и с надеждой в голосе говорит, что он ее последний возлюбленный. Нетрудно угадать и профессию Катарины и ее стремление (видимо, давнее) бросить эту профессию и заняться честным трудом.

Симона прощается с проводившим ее до ворот Карло. Из короткого разговора мы узнаем, что Карло художник, что он беден, но что у Симоны, собирающейся поступить на работу, изящный костюм и чудесная сумочка и что не муж ей купил все это.

Лучану привозит на велосипеде ее муж Нандо. Она уверена, что на сей раз ей улыбнется счастье. Гораздо меньше уверенности у ее мужа, идущего искать работу в метро.

Наблюдая за возникновением этих и других сюжетных линий, мы ощущаем движение сюжета, так как все время происходит что-то новое, обусловленное показанным нам в начале фильма объявлением в газете.

Завязывая сюжетные линии, авторы одновременно показывают, что очередь становится все больше и больше, что стоящие в очереди начинают волноваться и требовать, чтобы их впустили во двор, так как начинается дождь, но привратница не пускает, потому что боится, что это обеспокоит спящих жильцов. Наконец с приходом хозяина конторы стоящих у ворот женщин впускают, и они заполняют лестницу, ведущую к помещению конторы. Затем машинистки по очереди заходят в нее. Но при этом не замедляется и не приостанавливается возникновение новых линий и развитие уже завязанных.

Два раза Джанна теряет свое место в очереди, и оба раза ее энергичная мать ставит девушку на прежнее место. Корнелия успевает обменяться репликами с матросом, подружиться с Лучаной и поговорить с ней о любви с первого взгляда. Катарина завязала разговор, пытаясь узнать, почему так хорошо одетая Симона ищет работу. Адриана, когда хозяин конторы стал спрашивать ее, почему она оставила место у адвоката, рас-

плакалась. Стоящие же в очереди решили, что Адриану в конторе били.

Происходит еще немало других драматических, а подчас и комических сценок, связанных так или иначе с развитием конфликта (одно место, а претендентов на него очень много) и с завязанными в связи с ним сюжетными линиями. Развитие одной из этих линий является внешним поводом для резкого поворота действия, достигшего большого драматизма: хозяин конторы заявляет, что он может прослушать только тридцать, самое большее — сорок человек, а в очереди больше двухсот.

Услышав об этом, Лучана, муж которой только что сообщил ей, что ему опять отказали в работе, без очереди вбегает в контору. За ней пытаются это сделать и другие. Толкотня на лестнице приводит к тому, что гнутся перила и лестница обваливается.

Это событие, являясь следствием развития сюжета, в свою очередь является причиной резкого поворота сюжета и одновременно причиной как возникновения новой сюжетной линии, так и дальнейшего развития тех линий, которые были завязаны до его возникновения.

Новая сюжетная линия — это представители следственных властей, с одной стороны, и те, кого они допрашивают в связи с обвалом лестницы, — с другой.

Все происходящее после этого события воспринимается как естественное, логическое, «самосильное» развитие истории с объявлением в газете.

Мы видим Катарину, которая возвращается с представшим к ней коммивояжером домой, и из короткого разговора мы узнаем, что она уже три года безуспешно пытается переменить свою профессию. Лаконичные реплики, которыми Катарина перебрасывается с соседями, а затем с матерью, их спокойный тон и отсутствие какой-либо характерной интонации, столь привычно связываемой с представлением о жизни обладательниц желтого билета, уход коммивояжера — все это резко усиливает драматизм сцены.

Мы узнаем дальше, что Корнелия, трогательно надевшаяся на переписку с матросом, умирает в больнице, что Симону не устало даже случившееся и, оставив на дороге машину своих богатых родителей, стремившихся отвезти ее к себе домой, она возвра-

щается к бедному художнику. Мы узнаем в больнице, что Адриана беременна, и становится ясно, почему она бросила службу у адвоката. А так как об этом узнает ее отец, возникает новая драматическая ситуация.

Так, показывая то, что произошло после обвала лестницы с многочисленными персонажами этого сценария, вводя трагическое и юмористическое начало в развитие тех или иных линий, удачно монтируя все эти моменты развития действия, авторы достигают не только большого драматизма в его развитии, но и четкого, нигде не прерываемого самодвижения сюжета.

Приведенные, разные по своему характеру примеры убедительно, как нам кажется, свидетельствуют о неограниченных возможностях разнообразного самораскрытия конфликтов, разнообразного построения киносюжетов.

Экранное и реальное время действия

Разрабатывая сюжет, киносценарист должен помнить о том, что реализация его замысла на экране будет происходить в кинематографическом времени и пространстве. Подробно мы будем говорить об этом дальше. Здесь же необходимо отметить, что кинематографическая техника позволяет автору сценария переносить действие из одного места в другое столько раз, сколько диктуется замыслом произведения, показать явление то широко, со всеми подробностями, то отраженно, то сжатым до небольшой сценки. Все это возможно потому, что воспринимаемая зрителем длительность действия исчисляется в фильме не астрономическим, а экранным временем. В сценарии, как и в фильме, события сжаты, действие — конденсировано, напряжено, независимо от того, занимает ли оно два-три дня («Тринадцать») или десятки лет («Сельская учительница»).

Но если автор сценария может свободно перемещать события и героев во времени и пространстве в сценарном действии, то с фактической его длительностью он вынужден считаться очень строго. Фильм идет немногим более или немногим менее полутора часов, что связано с утомляемостью зрителя.

Описание действия сценария, в котором раскрывается законченная история возникновения, развития и окончания конфликта, занимает около 80 страниц на

машинке¹ и, будучи заснятым, должно дать фильм примерно 2400 метров, демонстрация которого и составит около 1 часа 30 мин. Это обязывает киносценариста ставить перед собой вопрос: как данный сюжет может быть осуществлен в установленном для фильма метраже.

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАСКРЫТИЯ КОНФЛИКТА В ПЬЕСЕ И ПРОЗАИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Мы рассмотрели особенности развития конфликта в киносценарии и установили:

лежащий в основе сценария основной конфликт, несущий в себе и основную идею сценария, получает свое самодвижение в кинематографическом действии благодаря специфическому характеру авторского построения сюжета;

развитие конфликта воплощается в конкретном, преимущественно пластическом действии при свободном обращении автора с пространством и временем этого действия;

основной и побочные конфликты раскрываются в действии зримом и слышимом, что обуславливает построение и запись сюжета сценария применительно к использованию кинематографических средств выражения;

конфликт сценария раскрывается в непрерывном действии, фактическая протяженность которого не должна превышать полутора часов.

Раскрытие конфликта в пьесе и прозаическом произведении также имеет свои особенности, и их необходимо знать начинающему киносценаристу.

Раскрытие конфликта в пьесе

Основная схема раскрытия драматического конфликта сценария приложима и к пьесе. Но нельзя не видеть и отличий: в пьесе конфликт раскрывается главным образом через диалоги действующих лиц, являющиеся ос-

¹ В сценарии обычно больше страниц за счет подробного описания второго плана, состояния героев и других пояснений, которые не увеличивают метража, так как событий и поступков новых не вводят.

новным элементом действия; драматург ограничен в перемене места и времени действия: переброска действия с одного места на другое и перерывы во времени действия связаны техникой сцены. Только в антрактах между актами и картинами автор может делать перерыв во времени, тем более он не может сжать самое время.

Драматург, замышляя сюжет пьесы и развертывая его, все время думает над тем, чтобы действие протекало в ограниченных местах, ибо также только в антрактах можно эти места изменить. Техника театра не позволяет выделить деталь, жест, мимику актера, не позволяет широко использовать выразительность вещи, обстановки, что также обуславливает характер раскрытия конфликта.

Эти особенности пьесы делают ее малоинтересной, малопригодной для кинематографа с его неограниченными возможностями построения действия во времени и пространстве, с его разнообразной, богатой техникой.

Художник творит в том или ином виде искусства, в том или ином жанре потому, что этот вид искусства или этот жанр наиболее близок его творческим склонностям. В его видении проявляется не только знание построения сценария, но и характер таланта. Кинодраматург видит воплощение своего замысла иначе, чем автор пьесы. Поэтому если в воображении автора возник сюжет произведения, в котором конфликт раскрывается главным образом в двух-трех местах действия, если он видит и слышит его разрешение главным образом в речи действующих лиц, незачем насиловать фантазию, чтобы обязательно придать этому замыслу кинематографический характер. Большей частью, несмотря на огромную силу выразительности средств кино, этот сюжет останется театральным и поиски иного его выражения не приведут к успеху.

Приведем пример подобной ситуации. Автор ясно представил себе сюжет произведения, конфликт которого строится на столкновении между молодым слесарем Ивановым, полюбившим хорошую, но слабохарактерную девушку — студентку Петрову, и ее родными: неуравновешенным и грубым братом, матерью, считавшей молодого человека недостойным ее дочери, дядей — отрицательно относившимся к Иванову мастером, рабо-

тавшим с ним на одном заводе. В конце концов Иванову удастся вырвать девушку из-под влияния родных и осуществить свою мечту.

Конфликт, как видим, напоминает «Чужую родню», но развитие его и окончание видится автору протекающим преимущественно в обстановке квартиры Петровых и один-два раза на заводе, в остром, выразительном диалоге ограниченного круга персонажей.

Разве не ясно, что нецелесообразно насильственно раздвигать рамки действия и искать дополнительные места действия, создавать иные, чем в данном замысле, мотивировки поведения людей, искать иные события. Можно без риска ошибиться предречь, что в этом случае разрушится замысел пьесы и не будет найден равный ему по четкости кинематографический эквивалент, ибо все здесь требует специфической атмосферы дома, определенных поступков и главным образом определенного выражения их в речи героев.

Раскрытие конфликта в прозаическом произведении

Раскрытие конфликта в прозаических произведениях также существенно отличается от его раскрытия в сценариях и пьесах.

Основное отличие заключается в том, что о конфликтах в прозаическом произведении часто рассказывает автор-повествователь, они не построены полностью на самодвижении. Наряду со сценами, которые как бы раскрываются перед нашими глазами в действии — в диалогах, поступках, мы узнаем о событиях и поступках людей в косвенной их передаче, а подчас и просто благодаря лишь упоминанию о них автора. Сплошь и рядом в прозаическом произведении развитие конфликта на определенном отрезке времени дается в виде рассказа автора о процессе внутренней жизни героя.

Мы установили выше, что для сценария (как и драмы) характерно наличие главного конфликта (исключения крайне редки). Мы знаем также, что подавляющее количество побочных конфликтов связано с главными действенно.

В прозаическом произведении часто имеется несколь-

ко главных конфликтов. При этом связь между ними, между отдельными сюжетными линиями может быть только тематической. Так, не связаны действительно два параллельно развивающихся конфликта «Анны Карениной»: Анны, Вронского, Каренина и Кити и Левина.

В сценариях же — даже многоплановых — подобные, параллельно развивающиеся, изолированные одна от другой линии можно встретить лишь как исключения. Герои в сценарии могут быть не связаны действительно между собой, но они, как правило связаны с основным действием сценария. Это обстоятельство обуславливает характер переработки больших эпических произведений в драматические.

Наконец, то, что прозаик совершенно не связан объемом произведения — оно может составить и несколько томов и несколько страниц, — также имеет немалое значение для выбора способа раскрытия конфликта.

УТОЧНЕНИЕ СЮЖЕТНОГО ЗАМЫСЛА

Уточнение конфликта

Основной конфликт должен быть так автором продуман и разрешен, чтобы сюжет развивался в том направлении, в котором наиболее глубоко и в наиболее яркой кинематографической форме раскроется мысль, заложенная в основном конфликте.

Гоголь говорил, что в процессе творческой работы он часто задавал себе вопрос: «Что должен сказать собою такой-то характер? Что должно выразить собою такое-то явление?»¹

Часто начинающий киносценарист пытается уточнить сюжетный замысел сценария, не уточнив его основного конфликта, и строит эпизод за эпизодом, не соотнося их ни к конфликту, ни к идее произведения, что приводит к смешению главного с второстепенным. Но ведь ясно, что, игнорируя основной критерий ценности и необходимости в сценарии той или иной сцены или эпизода, он не может привести свой сюжетный замысел в законченный вид. В процессе уточнения сюжетного за-

¹ Сб. «Русские писатели о литературном труде», т. I, Л., «Советский писатель», 1954, стр. 498.

мысли надо постоянно думать об основном конфликте, об основных героях, вступающих в основные конфликтные отношения, так как именно в развитии отношений этих героев, в их судьбе заключена мысль будущего фильма, а все второстепенное входит в замысел постольку, поскольку оно необходимо для движения и раскрытия главного конфликта, главной мысли.

Следовательно, уточнить основной конфликт — это значит:

а) определить характеры основных героев, их главные устремления;

б) найти ситуации, которые определяют столкновение данных героев и тем самым движение главного конфликта;

в) добиться такого взаимодействия героев и обстоятельств, которое выявляло бы с предельной четкостью основную мысль будущего фильма.

Все эти вопросы нельзя рассматривать отдельно один от другого. Думая о характерах, мы неизбежно думаем и о событиях, в которых они раскроются, а думая о событиях, не можем не думать о героях, которые участвуют в событиях и являются часто виновниками их возникновения.

Основные герои сценария

Ясная очерченность характеров центральных образов позволяет легче найти нужные события и тем самым четче представить себе развитие конфликта.

Сложен процесс создания человеческого образа, в котором в органическом единстве переплетаются черты, делающие этот образ одновременно и глубоко типическим и глубоко индивидуальным. Немаловажно при этом, чтобы заостренные автором какие-то черты характера человека, выделяясь, не заслоняли собой иные, подчас им противоположные. Заострение в образе тех или иных определяющих черт дает возможность сделать характер действенным.

Посмотрим, как решил эту задачу драматург Е. О. Габрилович в сценарии «Жена» (фильм «Урок жизни»).

Основные черты характера героя этого сценария, инженера Ромашко, — предельный эгоизм и сильная воля. Основными чертами характера героини филь-

ма — студентки Наташи — являются честность, принципиальность, умение противостоять тому, что противно ее натуре.

Как же сталкиваются эти характеры?

Ромашко увидел Наташу и сразу же полюбил ее. Основные черты характера заставляют его добиваться Наташи смело, напористо, не считаясь ни с чем. Он при Наташе издевается над влюбленным в нее Костей, обещает ей, что придет на ее экзамен по политэкономии. И действительно Ромашко приходит и садится рядом с экзаменаторами. Он звонит Наташе ночью со строительства и требует, чтобы она приехала к нему, и т. д.

Наташу привлекает волевая, смелая натура Ромашко, и, бросив институт, она становится его женой. Но как только Ромашко начинает проявлять крайнюю нечуткость к ней и товарищам по работе, которых он считает пешками, у Наташи начинает расти, несмотря на любовь, чувство протеста, ибо Ромашко затронул основные, определяющие черты ее характера. Чувствуя, что она не может примириться с обусловленными крайним эгоизмом поступками Ромашко, с его зазнайством, ячеством, Наташа вступает в борьбу с мужем. Эта борьба кончается тем, что Наташа с ребенком уезжает от него, возобновляет прерванную пять лет назад учебу. Усмотрев, однако, в телеграмме Сергея, в которой он просит ее приехать к нему, признаки раскаяния, Наташа приезжает к мужу, и здесь возникает очередной момент драматической борьбы, также определяемый основными чертами характеров героев. Наташа видит, что Сергей, окруженный славословящими его подхалимами, ведет себя подобно разгулявшемуся купчику. Она резко порывает с мужем и уезжает. Но вот Наташа узнает о том, что Сергей Ромашко снят с работы, исключен из партии, что явилось неизбежным следствием его поступков, обусловленных основной чертой характера. Любя мужа, видя в нем не только отрицательные, но и положительные черты, она верит, что он станет другим, и снова приезжает к нему.

Как видим, основные черты характеров героев обуславливают возникновение и разрешение основных сюжетных столкновений.

Эту основную черту, делающую поведение героя действенным, и имел в виду Гегель, когда писал: «Драма-

тические герои большей частью проще в себе, чем эпические», так как в драме главное составляет острый конфликт и человек «изображается так, что мы ясно видим в нем существенную черту характера»¹.

В идущем сто минут на экране фильме внутренний мир героя можно раскрыть, конечно, более широко, чем в драме, где выразительные средства менее разнообразны. Но сотни страниц романа, не ограниченная ничем возможность обрисовки характеров и судеб людей писателем-прозаиком никак, конечно, не позволят отрицать того, что и кинематографические герои проще эпических. Но это и делает работу над образом в кино более трудной.

Говоря о своем методе работы, киносценарист Н. Зархи писал: «Для меня образ должен прозвучать в его основном стремлении, в его основной краске, в основной тенденции его движения. Когда же образ, с точки зрения его внутренней линии, для меня вполне определился и сконцентрировался, тогда, включая этот образ в движение и смену драматических ситуаций, я могу обогащать его новыми чертами, делать полнее, разностороннее в зависимости от этих ситуаций, требующих для своего осуществления и наиболее правдивого и яркого раскрытия наличия определенного комплекса душевных или физических качеств»².

Автор должен знать, в силу каких общественно-исторических причин, в какой социальной среде оформился такой характер, знать возможно подробнее прошлое героя, видеть, как он будет себя вести в будущем. Это основное условие убедительности образа, характера.

«Сценарист должен знать, — пишет киносценарист А. Каплер, — что делал его герой до момента начала сценария... и что он будет делать после того, как сценарная фабула будет исчерпана... Только эта подразумеваемая в каждом движении, жесте и слове героя полнота его биографии, его предыдущего и будущего существования обеспечивает полноту характера героя...»³.

Известно, что Тургенев составлял для своих персо-

¹ Гегель, Соч., т. XII, М., 1938, стр. 243.

² Сб. «Как мы работаем над киносценарием», М., «Кинофотоиздат», 1936, стр. 86—87.

³ Там же, стр. 100.

нажей своеобразные формуляры и набрасывал заранее характеристики.

«Я брал, — говорил И. С. Тургенев, — действующих лиц и на отдельных листиках писал их биографии... из биографий остается очень мало, иногда лица изменяются и по характеру, но такой способ очень помогает»¹. И. С. Тургенев записывал на отдельных листах одежду, походку, жесты персонажей до тех пор, пока каждое действующее лицо не становилось для него хорошим старым знакомым.

Б. Горбатов советовал молодым писателям заводить своеобразный «отдел кадров», заполняя анкеты для героев произведения.

Очень важно представлять себе прошлое героя: где родился, в какой среде вырос, что любил и что не любил, кто друзья, каковы отношения с другими людьми, как преломлялись в его сознании те или иные события в жизни страны, свидетелем или участником которых он являлся. Надо знать, о чем он мечтает, как он одет, какова его походка, жесты. Такое полное представление о герое поможет понять, на что он способен, как он поступит в том или ином случае.

Связь событий и характеров

То, что уточнение сюжетного замысла включает большую работу по созданию точных внутренних характеристик героев произведения, совсем не означает, что к событиям и обстоятельствам, в которых действуют персонажи, надо отнестись с меньшим вниманием.

В поведении героя, в его взаимоотношениях с другими людьми раскрывается, как правило, идея произведения. Отсюда понятна необходимость теснейшей связи образа героя с событиями, которые вовлекают его в свой ход и заставляют так или иначе в них действовать.

Эти события и обстоятельства не могут быть случайными, они должны быть прежде всего типическими для того времени, той атмосферы, в которой живут и проявляют себя главные и второстепенные персонажи сценария и фильма. Они должны толкать к действию.

Герои, говорил Энгельс, «должны черпать» мотивы

¹ «Русские писатели о литературном труде», т. II, Л., «Советский писатель», 1955, стр. 754.

своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет»¹. «Броненосец «Потемкин» и «Мать», «Трилогия о Максиме» и «Член правительства», «Сорок первый» и «Тихий Дон», «Большая семья» и «Поэма о море» — в каждом из этих фильмов мы видим обусловленность поступков героев захватывающими их историческими обстоятельствами. Обратим хотя бы беглое внимание на один из этих фильмов — «Тихий Дон» С. Герасимова. Его удача, его успех у зрителя были вызваны прежде всего тем, что режиссер сумел передать прямую обусловленность метаний Григория Мелехова из одного стана в другой событиями гражданской войны в России. Разрушение устоев жизни, в которых вырос, сформировался характер и ум Григория, заставило его искать свое место в рядах тех, кто, по его мысли, отстаивал справедливые и близкие ему интересы. Характер Григория играет огромную роль в его поведении, но не индивидуальные его прихоти определяют драматическую судьбу героя в романе и фильме. Героя нес великий «исторический поток», хотя характер и мировоззрение и уводили его все дальше от истинного пути.

Изображаемые автором события должны содействовать наиболее полному и правдивому раскрытию характеров в борьбе, а тем самым и идеи произведения. При этом события должны быть таковы, чтобы читатель, а впоследствии и зритель были свидетелями не тусклого, безжизненного топтания действия на одном месте, не вялого хода неувлекательных эпизодов, а интересного, яркого, напряженного действия.

Л. Толстой писал: «Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать его совершенным художественно»². Это заострение касается как характера человека, любое качество которого, по словам М. Горького, «драматург имеет право... углубить, расширить его, придать ему остроту и яркость»³, так и тех событий и обстоятельств, которые автор использует в сюжетном замысле.

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., «Искусство», 1957, стр. 29.

² Сборник Государственного Толстовского музея, М., «Художественная литература», 1937, стр. 69.

³ М. Горький, Собр. соч., т. 26, М., 1953, стр. 416.

Можно ставить героев в самые трудные, сложные для них жизненные обстоятельства, но необходимо строго следить за тем, чтобы эти обстоятельства раскрывали характер в направлении, необходимом для развития мысли произведения, чтобы эти события были типичными для той обстановки, в которой происходит действие.

Критик Е. Добин в статье «Заострение сюжета» приводит многочисленные примеры работы писателей-классиков над подсказанными жизнью сюжетами, которые хорошо иллюстрируют это положение.

«Молодой князь Голицын, — пишет Е. Добин, — рассказал Пушкину, что однажды он проигрался в карты и пришел просить денег к своей бабке, княгине Наталье Петровне Голицыной. «Денег она ему не дала, а дала три карты, назначенные ей в Париже Сен-Жерменом. «Попробуй», — сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался».

Все кончилось в высшей степени счастливо: ни смерти старухи, владевшей тайной Сен-Жермена, ни безумия героя, поставившего на злосчастные три карты. «Внучек поставил карты и отыгрался».

Но Пушкин заострил сюжет. И из светского анекдота выросла трагическая повесть глубочайшего социально-философского смысла. Об испепеляющей, тлетворной власти золота. О непостижимых, непреодолимых, как рок, силах, играющих судьбой человека в денежном обществе.

Материалом для «Попрыгуньи» послужили Чехову хорошо знакомая ему семья Кувшинниковых (муж — полицейский врач, жена — одаренная дилетантка, художница и музыкантша) и «роман», завязавшийся между С. П. Кувшинниковой и художником И. П. Левитаном¹.

В «Попрыгунью» перешло очень многое из того, что можно было наблюдать в жизни этой семьи. Муж был с утра и до вечера на работе, а жена Софья Петровна занималась живописью, принимала гостей: художников, артистов — и уезжала на лето на этюды на Волгу; была экстравагантной и оригинальничала как в своей одежде, так и в обстановке квартиры.

¹ «Новый мир». 1955, № 3, стр. 244.

Муж догадывался о близости жены к Левитану, но никакой трагедии в этой семье не наблюдалось.

Чехов творчески переосмыслил эту историю и, взяв очень многое из того, что знал, изменил характер и судьбу мужа — он, как известно, в рассказе самоотверженно работающий врач и погибает от того, что, высасывая пленки из горла ребенка, заражается и умирает. Чехов подчеркивает эту трагическую судьбу сюжетной линией попрыгуньи — жены и ее любовника, характеры которых и отношения соответственно меняет.

Это заострение и позволяет Чехову, как правильно делает вывод Е. Добин, сорвать маски с пошлости изысканной, маскирующей под хороший вкус, показать «влюбленность в науку, в честный, скромный, самоотверженный труд на благо людей».

Чем сложнее обстоятельства, в которых находятся герои, чем труднее препятствия, тем острее борьба, а следовательно, и глубже раскрываются характеры. Не следует бояться строить действие на максимальном накале страстей, на максимальной драматизации жизненного материала, на неожиданности в смене событий, яркости, увлекательности, напряженности их, если все это ведет к глубокому раскрытию мысли.

И, конечно, автор должен быть целиком увлечен темой, тогда его волнение «передастся» и материалу, на котором он строит сюжетную основу произведения. Тогда он не сможет мириться с тусклыми событиями, с бледными характерами.

НЕДОСТАТКИ СЮЖЕТНОГО ЗАМЫСЛА СЦЕНАРИЯ

Пример сюжетного замысла

Сюжетный замысел, конечно, не отражает всех особенностей будущего литературного произведения, однако он дает возможность в какой-то мере судить о его идейных и художественных качествах.

Приведем в сокращенном виде сюжетный замысел сценария «Инженеры» Татьяны Сытиной и посмотрим, обоснованно ли возникает и развивается основной конфликт, какие мотивы, обстоятельства, события способствуют его действительному раскрытию, ясны ли основные устремления героев, существует ли необходимая связь сюжетных линий, обуславливается ли все последующее

предыдущим и происходит ли самодвижение сюжета? Наконец, постараемся увидеть, ясно ли выражает все это авторскую мысль.

На одном из маленьких заводов, рассказывает автор, на сборочном конвейере, работает молодая девушка, комсорг Надя Румянцева. Однажды ей сказали, что она слабый комсорг, что она отлично выпускает стенную газету, но не умеет воспитывать людей, и в качестве примера привели неблаговидные поступки молодых рабочих цеха Лени Харитонов и Вити Гераскина.

Леня, помощник мастера, возглавляющий бригаду, не умеет завоевывать авторитет у рабочих, не держит слова, и в трудные минуты всегда занимает позицию стороннего наблюдателя, предоставляя другим принять решение. Витя Гераскин хулиганит, нарушает дисциплину в цехе, грубит девушкам.

Сначала Надя не очень расстроилась. Она сказала себе: «Подумаешь, проблема, воспитать Харитонов и Гераскина... Мальчишки! Вот я с ними сейчас займусь! Я их проберу как следует!»

Она вызвала в красный уголок Леню и Витю для того, чтобы «пробрать» их.

Леня просто не стал ее слушать. Он повернулся и ушел на первом же слове. А Витя послушал минут пять, ухмыльнулся, подошел к Наде, осторожно взял ее за талию и забросил на высокий шкаф, с которого она сама не могла сойти, и тоже ушел.

Там, на шкафу, злую, плачущую от досады, и застал ее случайно зашедший в красный уголок Покровский — спортсмен, избалованный женщинами красавец, талантливый инженер. Он снял плачущую Надю со шкафа и после короткого разговора почувствовал интерес к девушке. Еще большее впечатление произвел Покровский на Надю.

Однако возникшее чувство не заставило Надю забыть о своих обязанностях.

По совету матери, старой работницы завода, пенсионерки, Надя решает втянуть ребят в осуществление своего замысла о рациональном переустройстве конвейера. Она сделала это так ловко, что они и не заметили, кому принадлежала инициатива: ребята были уверены, что сами выдумали, нашли, сформулировали это интересное рационализаторское предложение.

Портреты ребят были напечатаны в многотиражной газете, о их предложении рассказывали на собраниях, БРИЗ оформил предложения ребят, и они получили большую денежную премию.

Но когда улеглась «волна славы», когда прошло некоторое время, ребята к своему удивлению и досаде обнаружили, что на конвейере ничего не изменилось и работа идет по-прежнему. Их предложение, о котором столько было разговоров, не вошло в жизнь завода.

Руководство завода не хотело излишних хлопот, не хотело пойти на временный материальный ущерб, как правило, неизбежный при реконструкции производственного процесса, боялось потери прогрессивки в связи с временным понижением производительности труда. И потому на протесты ребят старый мастер, начальник отдела технического контроля, инженер, директор завода отмалчивались, обещали, отсылали под разными предлогами, переводили разговор на другие темы, ссылались друг на друга.

Но Надя не сдалась. Хоть и страшновато казалось поначалу вслух сказать о том, что кто-то, более старший и опытный, в данном случае неправ, она все же решилась на это. Леня и Витя решили идти с Надей до конца.

Совершенно естественно, что когда возникла необходимость защищать свое предложение, Надя бросилась к Покровскому. Он пригласил ее для разговора к себе домой, и Надя пришла. Чистота девушки, ее искреннее стремление сделать как можно больше хорошего людям, глубокое благородство ее характера, обезоружили Покровского. Привыкнув обычно не сдерживать своих чувств, он на сей раз взял себя в руки, и с этого момента он почувствовал к Наде нечто большее, чем привычная влюбленность.

Он обещал Наде помочь отстаивать их предложение, но обещания своего не выполнил — и потому, что не захотел выступать против одного из руководителей завода, и потому, что сам привык к спокойной жизни.

В то же время вокруг ребят, отстаивавших свое предложение, определился круг поддерживавших их настоящих друзей — комсомольцев и коммунистов, старых и молодых. Определилось и несколько противников.

Для Нади отступление Покровского было большим

разочарованием, ударом. Она вызвала его на объяснение, сама назначив свидание в садике дома, в котором жила. Покровский пришел. Надя высказала ему свое возмущение, свою обиду. Пытаясь уйти от признания своей вины, Покровский впервые дал волю своим чувствам и поцеловал Надю. Надя была оскорблена. Она ушла, заявив Покровскому, что никогда больше они не встретятся и не заговорят как друзья.

Ребятам пришлось отстаивать свое предложение и в борьбе за него пережить много трудных и счастливых минут. Люди открывались перед ними своими характерами, поступками, и ребята учились самому главному: борьбе за интересы общего народного дела.

На каком-то этапе этой борьбы Покровский, которого Надя упорно не замечала, принялся помогать ребятам. Он помогал, потому что не мог поступить иначе, и помогал хорошо.

Конвейер начал работать по-новому.

Витя Гераскин научился настоящей храбрости, Леня Харитонов — подкреплять свои слова поступками. Научилась многому и Надя. Однако, радуясь победе ребят, она продолжает болезненно переживать свой разрыв с Покровским, особенно потому, что в последнее время он честно помогал им добиться успеха.

Первым не выдержал Покровский. Он спрятал в карман свою гордость, подошел к Наде и попросил ее прийти на свидание для решительного разговора на старое место, в садик. Надя категорически отказалась встретиться с ним.

Разговор происходил на площади, перед входом в клуб, куда она шла с Витей и Леней в субботний вечер. Когда Надя уже поднималась по ступенькам, Покровский крикнул ей, что он все равно придет в садик и будет ждать ее. Но Надя не обратила на его слова внимания.

Когда же она вернулась домой через несколько часов, первое, что она увидела на дорожке в саду, — это совершенно промерзшего Покровского, ждавшего ее несколько часов на морозе. И тут ее сердце дрогнуло.

Эти люди нашли друг друга, и, конечно, они будут очень счастливы и вместе сделают много хорошего...

Итак, в основе этого замысла лежит конфликт, который начинается с столкновения комсорга Нади с ком-

сомольцами Витей Гераскиным и Леней Харитоновым и перерастает в совместную их борьбу за внедрение технического новшества на заводе. Эта история заканчивается победой комсомольцев. Второстепенные линии и ситуации помогают раскрыться главному; в замысле нет ничего, что не выполняло бы этой функции.

Воплощение этого замысла требует кинематографических средств раскрытия и позволяет написать сценарий для фильма нужного размера. Чтобы изложить в таком виде сюжетный замысел, надо знать о героях, об их жизни значительно больше того, что сказал на нескольких страничках автор.

Но в этом замысле есть и слабые места, которые требуют от автора при написании сценария немалых усилий. Дело в том, что основной конфликт (Надя и воспитуемые ею комсомольцы) не разработан. Ясно обосновав позиции борющихся сторон в вопросе о рационализации производства, автор совершенно оставляет в тени главное — процесс перевоспитания Лени Харитонova и Вити Гераскина. Завязанный автором конфликт между Надей, с одной стороны, и «трудновоспитуемыми» — Леней и Виктором, с другой, по существу, снимается сразу же в начале сценария.

При таких условиях трудно обеспечить интерес и внимание зрителя к действию, создать напряжение и раскрыть тему перевоспитания человека в труде. Поэтому автору обязательно надо найти при построении сюжета в отношениях Нади и комсомольцев такие драматические ситуации, которые бы осложнили достижение Надей стоящей перед ней цели, которые создавали бы повороты в самом процессе переключения комсомольцев на увлекательную работу, а затем активного отстаивания своих мнений и устремлений. В характерах комсомольцев эти возможности есть. Надо их использовать. Это значительно усилит драматизм действия; выиграют, будут полнее и ярче характеры героев и особенно главной героини.

Бедность сюжетного замысла

Распространенным недостатком сюжетных замыслов является незначительность конфликта и тех жизненных явлений, о которых рассказывает автор.

В основе замысла должна лежать серьезная жизненная проблема, серьезный, острый конфликт заслуживающий создания фильма, рассчитанного на многомиллионную аудиторию.

Ощущение масштабности темы кинематографического произведения присуще не всем начинающим авторам. Масштабность не надо понимать только как монументальность событий, в которых участвуют огромные массы людей. Понятие масштабности значительно шире, и определяется оно в произведении искусства прежде всего его социальной, общественной важностью.

Правильную мысль высказал П. Павленко: «Проблема, интересующая пятьдесят-сто тысяч человек, еще не созрела для искусства. Только то, что мучает и волнует миллионы, — повод для написания произведения»¹.

В основу сценария «К Черному морю» легла история о том, как восемнадцатилетняя девушка увлеклась сначала преподавателем института Хохловым, затем инженером Кукушкиным, с которым и отправилась на машине к Черному морю. По дороге с ними происходят недоразумения, в результате которых Ирина то оставляет Кукушкина, то вновь возвращается к нему.

Авторы сценария, видимо, решили, что комедийный характер фильма сможет компенсировать отсутствие в нем сколько-нибудь значимой идеи. Естественно, что надежды эти не оправдались. И перед зрителем предстала картина, лишенная, по существу, конфликта ярких событий, интересных человеческих характеров. Бедность сюжетного замысла сценария определила и неудачу упомянутого выше фильма «Девушка без адреса», который не могли спасти ни неплохое актерское исполнение, ни ряд интересных музыкальных мелодий.

В последние годы внимание киносценаристов и кинорежиссеров не раз привлекала тема любви, тема семейных отношений. Но фильм на эту тему имел успех лишь тогда, когда через нее раскрывался духовный мир людей, их мироощущение, когда поведение героев позволяло зрителю увидеть те связи героев с окружающей их средой, которые определили мотивы их поступков. Подобную жизненность и вместе с тем поучительность человеческих судеб мы находим в фильме «Чужая род-

¹ «Знамя», 1954, № 7, стр. 135.

ня», где за развитием сюжетных линий видна правда жизни с ее противоречиями и конфликтами, борьба в этой жизни нового со старым, победа нового.

В основе югославского фильма «Когда чувства побеждают рассудок» тоже лежит тема любви. Но замкнутость ситуации, оторванность героев от окружающей их действительности, лишённые какого-либо общественного интереса их судьбы, иными словами, бедность сюжетного замысла обусловили холодный прием, который оказал ему зритель.

Бедность сюжетного замысла не определяется, конечно, только незначительностью темы или идеи. Нередки случаи, когда сценарист ставит большие жизненные проблемы, а замысел его все же оказывается невыразительным, ибо идея не находит оригинального раскрытия в ярких художественных образах людей и событий, в глубоком и интересном конфликте.

Авторы сценария фильма «Улица молодости» хотели показать, как вместе с ростом стройки новой улицы растут, мужают приехавшие на эту стройку молодые строители — выпускники ремесленного училища. Но, поставив перед собой эту благодарную задачу, они плохо продумали ее решение и не нашли таких событий, характеров, которые заставили бы зрителей с интересом следить за судьбами молодых героев.

О жизни молодежи, несмотря на то, что она составляет содержание картины «Улица молодости», мы, по существу, так и не узнаем ничего, ибо конфликты — мелкие, ситуации — суть недоразумения и случайности, а поступки персонажей, их взаимоотношения не обусловлены внутренней логикой действия.

В фильме нет событий большого эмоционального наполнения, нет истории роста характеров, то есть тех элементов, к которым тяготел бы вводимый в сюжет материал. В результате композиция рыхлая и эпизоды можно переставлять, не нарушая смысла происходящего.

Наконец, остается сказать о том, что бедным замысел будет и тогда, когда в основе сюжета лежит заведомо фальшивый конфликт, неправдоподобная ситуация, когда задуманный основной образ героя лишен жизненной убедительности, достоверности. Именно так выглядит в фильме «Гость с Кубани» история с комбайнером

Одинцовым, который, узнав о том, что его хотят заменить другим, лучшим работником, вдруг, прочитав лишь соответствующие руководства, на другой же день из нерадивого, неопытного комбайнера превращается в великолепного механизатора, требовательного к себе и к другим.

Иллюстративность в построении действия

Довольно распространенным недостатком многих сценариев и фильмов является их иллюстративность, то есть подмена органического развития действия, обусловленного основным конфликтом, серией иллюстраций к теме и идее. Примером подобной иллюстративности могут служить «Донецкие шахтеры». Не естественное движение судеб мы видим в этом сценарии и фильме, а картинки, призванные художественно аргументировать авторские положения о новом отношении к труду, заботе о судьбе советского человека и т. д. В результате сюжет представляет собой цепь мало связанных между собой элементов, к числу которых относятся и образы действующих лиц. Связь между ними также чисто внешняя, не обусловленная внутренней логикой действия.

Примерно то же самое мы видим и в фильме «Очередной рейс». Намеченный автором сценария конфликт между двумя главными действующими лицами — шофером автобазы Крыловым и женихом его сестры шофером Вороновым, — людьми нравственно различными, не находит дальнейшего развития. Крылова и Воронова отправляют в очередной рейс, где развитие конфликта подменяется не вытекающими из него ситуациями, в которых автор уверяет зрителя, что Воронов не такой уж плохой парень: он может и раненому товарищу помочь и чересчур зарвавшегося «левака» одернуть. Естественно, что возникающая вследствие этого иллюстративность снижает идейную значимость фильма.

К числу «иллюстративных» фильмов можно отнести и «Ленинградскую симфонию». Автор стремился показать, что, несмотря на все трудности блокады, дух защитников Ленинграда не был сломлен. Написание Шостаковичем Седьмой симфонии, подготовка к ее исполнению, само исполнение симфонии 9 августа в осажден-

ном городе, то есть в тот день, когда фашистское командование поклялось взять Ленинград, — все это, естественно, могло взволновать зрителя и раскрыть авторский замысел, но лишь тогда, когда события и поведение героев были взаимообусловлены друг с другом в цельном сюжете. А именно этого нет ни в сценарии, ни в фильме. Здесь есть сквозной конфликт, но нет сквозных активных героев, за действиями которых мог бы следить зритель и которые заставили бы его бояться того, что победит противник и симфония 9 августа исполнена не будет. Чисто иллюстративно показываются трудности отрыва музыкантов с линии фронта, поиски одним из музыкантов своей невесты — студентки консерватории, подвиг партизанского отряда, доставляющего ленинградцам хлеб, и т. д. Эти эпизоды связаны друг с другом общей темой защиты Ленинграда, исполнением симфонии и личным отношением героев, но они не возникают в результате самодвижения основного действия.

Подобных примеров можно привести множество. Чем же они вызваны? Причиной является или надуманность конфликта, как это имело место в «Донецких шахтерах», или его невыразительность («Неповторимая весна»), или подмена конфликта событиями, к нему не относящимися («Очередной рейс»), или малая художественная «ощутимость» конфликта, примером чему служит «Ленинградская симфония». Но иногда иллюстративность возникает в результате неумения автора передать главное в развитии событий и человеческих судеб. Это обычно имеет место при экранизации больших эпических произведений. Пример — экранизация трилогии А. Толстого «Хождение по мукам». При несомненных достоинствах кинотрилогии Г. Рошаля нельзя пройти мимо иллюстративности многих ее эпизодов, в которых не только не вскрыт авторский подтекст, но и не передано с необходимой глубиной то, что зримо есть в романе, — специфическая атмосфера предреволюционных лет, характерные для изображаемого времени образы Бессонова, Смоковникова и других персонажей. Между тем и эта атмосфера и эти образы показаны большей частью иллюстративно.

Великое умение нужно для того, чтобы в лаконичном сценарном действии, в непосредственном движении

жизни раскрыть то, на что прозаику понадобились тысячи страниц. Но задача эта выполнима, несмотря на всю ее сложность. Об этом свидетельствуют «Чапаев», «Петр I», «Дон-Кихот», «Тихий Дон» и многие другие блестящие экранизации русской, советской и зарубежной литературы.

Иллюстративность — серьезный недостаток сценариев художественных фильмов. Она неизбежно приводит к вялому ходу действия, к загромождению сюжета второстепенными деталями, к разжижению основной мысли произведения.

Основной конфликт не затрагивает интересов всех действующих лиц, не связан единством мысли с побочными сюжетными линиями

Распространенным недостатком сюжетных замыслов является также наличие в сюжете персонажей, интересы которых конфликт не затрагивает. Они существуют не для того, чтобы питать действие, а для иллюстрации тех или иных тематических и идейных положений автора.

В сценарии не могут безнаказанно для его качества жить лица, которые не принимают участие в драматическом действии. Напряженность действия и интерес к нему зрителя обычно обеспечиваются острым, ярким, поучительным раскрытием основного конфликта. Появление тех или иных героев на экране обусловлено немоллимой логикой развития этого основного конфликта. Каждый характер вводится в драматическое произведение не по произволу автора, а в силу того, что развивающийся конфликт в большей или меньшей мере затрагивает интересы персонажа. Чем больше в сценарии не вовлеченных в драматическую борьбу лиц, тем бездейственнее фильм.

Практика киноискусства показывает, что в отдельных случаях введение в сюжет персонажа или эпизода, не влияющего непосредственно на развитие конфликта, бывает полезным. В качестве примера можно сослаться на эпизоды, связанные с усыновлением мальчика из детского дома в фильме «Дело Румянцева», или эпизоды из фильма «Неоконченная повесть», которые возникли в связи с болезнью парикмахера. Но вводить в фильм

такие персонажи и эпизоды надо умело, проявляя чувство меры и при том непременно условии, если крепко основной сюжет сценария. Правилom же остается необходимость действенной связи всех персонажей, побочных сюжетных линий и конфликтов с главным конфликтом произведения. Отсутствие этой связи делает сценарий и фильм рыхлыми по композиции, ослабляет их впечатляющую силу.

По законам драматического жанра конфликт, возникнув, должен осложняться вводимыми в действие событиями и персонажами. В противном случае не получит необходимого раскрытия заложенная в конфликте авторская идея. Тем самым закономерна тесная связь между вводимыми по ходу развития сюжета персонажами, обстоятельствами и основным конфликтом. К сожалению, это бывает далеко не всегда.

В фильме «Судьба Марины» помимо основных героев — Марины и ее мужа, помимо конфликта, обусловленного столкновением этих героев, есть и другие конфликты, другие персонажи. Так, в фильме есть линия взаимоотношений между дочерью Марины и ее женихом, есть интересные сами по себе картины колхозной жизни. Но ни эта линия взаимоотношений молодой пары, судьба которой не может не быть близкой Марине, ни многие эпизоды, рисующие колхозную действительность, не питают основной конфликт, не влияют на судьбы в фильме основных героев. Отсюда неизбежная фрагментарность, ослабление впечатляющей силы в целом неплохого фильма.

Очень важно уже при создании сюжетного замысла найти действительную связь в изображении личных и общественных интересов в жизни человека, ибо именно подобное закономерное стремление сценариста показать такую связь приводит малоопытных авторов к созданию, по существу, двух основных конфликтов. Мы знаем немало фильмов, где общественные и личные интересы героя показаны в органически слитом действии, — «Неоконченная повесть», «Чужая родня», «Дело Румянцева», «Высота» и другие. Но особенно хорошо это было сделано в фильме «Член правительства», где в основной конфликт — борьбу Соколовой за новую колхозную жизнь — органически вплетается ее столкновение с мужем. Здесь в развитии действия, в раскрытии

взаимоотношений героев отчетливо выступает органическая слитность общественного и личного начал в жизни героев. Достигается это тем, что сюжетные линии сценария строго подчинены раскрытию главного конфликта. Не разрешение личного конфликта между Соколовой и ее мужем определяет основную мысль произведения, оно лишь ярко характеризует эту мысль.

...Ефим, поссорившись с женой, ушел на заработки в город. Через несколько лет он возвращается, надеясь увидеть бедность в своем доме и прежние непорядки в колхозе и убедиться в том, что его предположения были правильными. «...В новую избу, озираясь, как чужой, тихо входит Ефим Соколов. За дверью на него накинулась собака: не узнала. Он торопливо закрывает за собой дверь. Молча оглядывает новую обстановку, уже полугородскую; часы на стене, шкафчик с книгами. За пологом — детская городская кровать. В ней спит сын. Ефим оставил его маленьким. Теперь сын вырос, неузнаваем. Глупой и ненужной кажется Ефиму купленная им в подарок сыну дурацкая дудка. Лицо мальчика. Он улыбается во сне. Осторожно присев у кровати, долго изучает сына Ефим. В руках он вертит ярмарочную дудку и не знает, куда ее деть. Все другое, все новое. И сын, и сами стены избы, и городская кровать, и кружевные занавески, и новые ботиночки, стоящие у постели мальчика. Хорошие, добротные ботиночки. Ефим помял, потрогал товар: кожа хороша. Да и верх неплох. Раньше, при нем, таких в деревне не носили. Шаги. Входит Александра. Сначала пугается — думает, чужой, потом узнает. Он! Ноги подкашиваются, она падает на стул, выронив из рук учебники и тетрадки. Он молчит, выглянув из-за полога, виноватый, растерянный. Мнет в руках шапку, как проситель. Он любит ее — эта любовь светится в его глазах. Александра бросается к нему на шею, по-бабьи начинает плакать у него на груди, а он все молчит, сдерживая себя. Потом, как бы спохватившись, что муж пришел издалека, Александра говорит: «Небось проголодался в дороге». А он все молчит. Он действительно голоден как волк. Стыдясь, садится на кончик стула. Она приносит тарелку жирных щей. И пироги. Эти пироги, такие пахучие и мягкие, потрескивающие корочкой под нажимом его грубых пальцев, изумляют его. Сегодня как будто не праздник.

Что же случилось? Ведь только по большим праздникам и иногда по воскресеньям бывали у Соколовых такие пироги. И он, не выдержав, спрашивает у жены: «Сегодня воскресенье?» И тогда она, как бы не поняв причины его изумления, говорит тихо и просто. «Нет, пятница».

Но в этом деловом и обыденном «нет, пятница» все внутреннее торжество Александры, ее победа над мужем, над его самоуверенностью, над гордостью его. Ведь он не верил в ее силы и способность построить новую жизнь, о которой она, «может, сто лет мечтала». А вот теперь пришел и среди недели, в пятницу, ест праздничные пироги.

Ефим, сраженный ее ответом, молча и жадно ест. Долго и сосредоточенно жует. А она сидит против него и сильная и в то же время по-женски слабая, гордая и вместе с тем изголодавшаяся по его ласке. Сидит и смотрит на него, на родного, но уже ставшего немного чужим, непривычным...»¹.

Жизнь раскрывает перед художником самые различные формы переплетения личных и общественных интересов людей, но чем сложнее эти переплетения, тем более необходимо в сценарии строгое подчинение поступков героев, событий, ситуаций, обстоятельств, сюжетных линий, столкновений главной мысли произведения, находящей свое выражение в основном конфликте.

¹ «Вопросы киносценария», вып. II, М., «Искусство», 1956, стр. 61—62.

В сюжете
основные, с
строить сюжет
большие, гл
ваются обу
«связи, про
взаимоотно
того или ино
Выше мы
сценария «Инже
«Она втян
ни у кого из
их провела...
настоящих др
ников... Покро
ла, принялся
Здесь автор
он был достиг
намерения, как
этому и какие м
стательствах эт
Найти сюжет
связать все мом
зать их — это и
Существенным
действие основных
М Горький
5 в. классика

II ПОСТРОЕНИЕ СЮЖЕТА

ЧТО ЗНАЧИТ ПОСТРОИТЬ СЮЖЕТ

В сюжетном замысле — только наметки сюжета, его основные, опорные пункты, его костяк. Полностью построить сюжет — это значит найти все события: малые и большие, главные и второстепенные, в которых раскрываются обусловленные конфликтом, авторской идеей «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа»¹.

Выше мы познакомились с сюжетным замыслом сценария «Инженеры». Прочитируем кусок из него.

«Она втянула в свой замысел ребят так ловко, что ни у кого из них не возникла мысль о том, что Надя их провела... Вокруг ребят... определился прочный круг настоящих друзей... Определилось и несколько противников... Покровский, которого Надя упорно не замечала, принялся помогать ребятам».

Здесь автор дает результат, но не показывает, как он был достигнут: как героям удалось осуществить свои намерения, какие ситуации, какие лица способствовали этому и какие мешали, как, при каких конкретных обстоятельствах это происходило и т. д.

Найти сюжетные линии, найти всех действующих лиц, связать все моменты действия, мотивировать, обосновать их — это и значит построить сюжет.

Существенным моментом этой работы является определение основных моментов организации сюжета.

¹ М. Горький, Собр. соч., т. 27, М., 1953; стр. 215.

ОСНОВНЫЕ МОМЕНТЫ ОРГАНИЗАЦИИ СЮЖЕТА

В главе «Сюжетный замысел» говорилось об условиях возникновения конфликта, о его развитии и окончании. Мы касались основных вопросов организации сюжета: экспозиции, завязки, развития действия и развязки. Однако мы затронули их лишь в той мере, в какой это было необходимо для общего знакомства с сюжетным замыслом.

Разберем эти элементы сценария подробнее, в их взаимосвязи.

Экспозиция и завязка

Возникновение между героями конфликта обусловливается какими-то обстоятельствами. Отсюда необходимость показать конкретную жизненную среду, в которой родился конфликт, условия, в которых находятся герои. Эти необходимые сведения о героях, месте и обстоятельствах действия называют экспозицией драматического произведения.

Само возникновение конфликта, его завязка — это обычно то событие, которое нарушает сложившиеся в экспозиции отношения героев, их жизнь, обстановку, в которой они находились. Начиная с этой исходной ситуации, завязывающей конфликт, герои действуют, борются. Они уже не могут жить так, как мы это видели в экспозиции.

Это не означает, конечно, что каждый сценарий начинается с экспозиции, за которой следует завязка, затем кульминация действия и развязка. Сценарий, как и пьеса, роман, может начинаться и непосредственно с завязки, без предварительной экспозиции действия и даже с развязки. И автор, естественно, волен в принципе построения действия. Мы рассматриваем эти элементы в определенной последовательности для удобства изложения материала, а также потому, что чаще всего завязка следует за экспозицией, а развязка за кульминацией действия.

Экспозиция и завязка могут носить самый разнообразный характер, находиться в самых различных «размерных» соотношениях.

В «Сказании о земле Сибирской» в экспозиции мы видим Балашова на фронте, узнаем, что он хороший му-

зыкант. В дальнейшем, из эпизодов, которые разворачиваются в Москве, становится ясным, что он был студентом консерватории, что на него возлагают большие надежды, что он любит студентку Наташу — девушку с прекрасным голосом.

Вся эта экспозиция занимает первую часть фильма и начало второй (в фильме тринадцать частей).

Завязка начинает ощущаться с того момента, как мы узнаем, что у Балашова есть соперник — прекрасный пианист Оленич, который равнодушен к Наташе. Слушая его игру, Балашов нервничает. И здесь следует большая сцена, которая завершает завязку. Мы узнаем, что у Андрея повреждена кисть руки, что он не сможет играть так, как играет Оленич. Балашов считает, что Наташа и искусство для него потеряны.

Эта завязка занимает почти всю вторую часть фильма.

Экспозиция может быть длинной, а сама завязка короткой. Так, достаточно нам было увидеть в «Чужой родне» вынутые из сундука Ряшкиных и развешенные для просушки шубы и платья и услышать реплики, которыми обменялись Федор и старики, чтобы понять, что мы были свидетелями зародившегося конфликта.

«Ф е д о р. Мать, а зачем нам все это надо-то, а? И вот это вот, и вот это вот тож. С такой радугой да по селу... не пройдешь. Собаки сбесятся.

С и л а н. Ваше дело. Хоть бросьте. Берегли для дочери.

Ф е д о р. А зачем бросать. Это можно в районный дом культуры... В таких сарафанах ведь купчих играть... ну-ка обожди...

А л е ф т и н а. Ты, ласковый, не наживал это, чтобы раздавать. Сарафан этот еще бабки моей, мне от матери достался. Ой, Стешка, гляди, как бы муженек твой тебя по миру не пустил...».

Этой короткой завязке предшествовала экспозиция, занимающая почти целую часть сценария. Мы присутствовали на свадьбе Федора и Стеши. На этой свадьбе Федор получил свою первую характеристику ладного, веселого парня, бригадира, удачливого в жизни человека, познакомились с невестой и ее родными, узнали о их надеждах, быте.

Можно встретить и такое начало фильма: сразу

дается завязка действия, а экспозиция — позже, уже по ходу действия. Блестящий пример такой задержанной экспозиции мы находим в «Ревизоре» Гоголя.

Завязка дается в первой же реплике «Ревизора»: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

Экспозиция же этой комедии, то есть обстоятельства и обстановка жизни героев, к которым обращается городничий, выясняются позже. Мы узнаем, что все чиновники имеют большие основания бояться ревизора, так как являются ворами и взяточниками, что в возглавляемых ими учреждениях царят произвол и злоупотребления.

В начале фильма может быть дана развязка или часть действия, относящегося к развязке, а потом рассказывается, при каких обстоятельствах возник конфликт, как он развивался и как привел к этой развязке. Так начинается фильм «Убийство на улице Данте».

Тихая ночная улица провинциального городка Франции. Слышен голос диктора, сообщающего, что полгода назад окончилась мировая война, что через этот город прошли отступающие немецкие армии, а потом французские и над мэрней вновь взвился трехцветный флаг республики. Люди стали забывать о войне.

По тихой улице идет полицейский... Три выстрела следуют один за другим. Полицейский подходит к дому, откуда раздались выстрелы, и находит на полу тяжело раненную женщину. Это героиня фильма актриса Мадлен Тибо. Она просит врача поддержать ее силы, так как хочет успеть рассказать следователю, что произошло. В рассказе Тибо дается экспозиция сценария и его завязка.

Мадлен со своим любимым сыном Шарлем и импрессарио Грином приехала на гастроли в этот маленький город. Мы узнаем, что идет война, что персонажи сценария уверены: Гитлер не осмелится напасть на Францию, что ему нужен не Запад, а Восток. Показано, что Мадлен очень любит своего сына, гордится им, узнаем некоторые подробности биографии героев. Мадлен была кафешантанной певицей. Это Грин нашел ее, открыл в ней талант. Шарль, проводший все детство в поездках, считает, что его родина там, где выступает его мать, и т. д. Экспозиция занимает почти часть фильма.

Завязка дана в начале второй части. (В этом фильме десять частей.)

Во время выступления Мадлен в спектакле приходит известие, что идут немцы. Те самые немцы, которым «нужен не Запад, а Восток». Не сегодня-завтра они будут в Париже. Зал быстро пустеет. Наши герои решают немедленно бежать из Парижа в город, где жил муж Мадлен, который бросил ее много лет назад.

Каждый раз автор, развертывая сюжет, определяет экспозицию и завязку, исходя из замысла сценария, из его материала.

Чем больше по размеру фильм, тем дольше может длиться экспозиция и завязка, но даже при двенадцати частях фильма трудно себе представить, чтобы завязка вышла за пределы второй части.

Экспозиция должна быть по возможности короткой. В экспозиции надо показать только то, без чего нельзя завязать действие, без чего будет неоправданно звучать завязка. При затянутой экспозиции остается меньше места для развертывания действия и автор обкрадывает сам себя, занимаясь, по существу, описаниями, в то время, как зритель ждет от него завязки и развития действия.

Завязка действия должна служить задаче действенного начала, возбуждающего у зрителя интерес к дальнейшему. Исходная ситуация должна приковать зрителя к действию, пробудить у него интерес к характерам героев, к их судьбе. И здесь многое зависит от экспозиции. В зависимости от того, что мы узнали из нее, завязка может восприниматься острее или слабее. Посмотрим, как экспозиция фильма «Тринадцать» подготавливает драматичность, остроту завязки этого фильма.

Основной конфликт «Тринадцати» завязывается в тот момент, когда группа красноармейцев решает остаться у колодца, чтобы задержать банду Ширмат-хана. До этого из экспозиции выясняется, что группа состоит из демобилизованных красноармейцев, командира с женой и едущего в отпуск геолога. Тем самым добровольное согласие группы защищать колодец приобретает особое значение. Кроме того, мы узнаем, что группу мучит жажда, а в колодце, который они открыли, воды почти нет. Колодец дает один котелок в восемь минут, а надо напоить лошадей, оставить воды для пулеметов,

напоить людей. Найденное оружие и слова командира о басмачах дают зрителю ясно понять, что банда басмачей — опасная банда.

В результате такой развернутой экспозиции зритель уже симпатизирует героям, он хочет, чтобы они скорее утолили жажду, напоили коней и не встретились с опасной бандой. И вдруг раздается команда расседлать коней, не пить воду, остаться у колодца. Этот момент очень искусно подготовлен, и потому зритель с большим интересом следит за дальнейшим.

Интересно подготовлена завязка основного конфликта фильма «Дело Румянцева». Напомним, что там завязывается сначала второстепенный конфликт. Герой встретил девушку, полюбил ее, но авария машины и последовавшая вследствие этого болезнь девушки мешают их счастью.

Параллельно подготавливается то, что создает основной конфликт, — группа жуликов решает использовать Румянцева для того, чтобы он провез груз по фальшивой накладной.

Основной конфликт возникает тогда, когда, к удовольствию зрителя, девушка выздоравливает и оба героя безмерно счастливы, когда этому счастью рады окружающие героев люди, друзья героини, товарищи Румянцева. Неожиданный арест героя нарушает эти счастливые обстоятельства их жизни и заставляет второстепенных персонажей и героев фильма активно вести драматическую борьбу, раскрывая большую тему дружбы советских людей.

Действенного эффекта завязки автор может добиться, лишь хорошо зная биографии своих героев, обстоятельства, которые окружали их. В связи характеров и обстоятельств надо искать те противоречия, те причины, которые приведут к завязке.

В той или иной форме это справедливо для завязки сюжета любого фильма.

Развитие действия

За завязкой обычно следует развитие действия. Развивающееся на экране действие должно захватывать внимание зрителя, поддерживать его интерес, возбуждать его эмоции. О действенном развитии конфликта,

о способах и средствах драматической борьбы мы подробно говорили в главе «Сюжетный замысел». Этому же вопросу будет посвящена глава «Еще о напряженном развитии действия». Здесь мы будем говорить об основных, опорных пунктах сюжета.

Узловыми моментами действия называются те события, которые поворачивают действие, создают такую обстановку для героев, которая заставляет их принимать решения, бороться, короче говоря — действовать.

Попробуем пояснить это на узловых моментах сюжета сценария «Коммунист».

Как известно, в сценарии «Коммунист» отражена борьба народа за претворение в жизнь идей Ленина в первые годы становления Советской власти. В нем на фоне строительства электростанции разворачивается конфликт между группой строителей этой электростанции (главный герой — коммунист Василий Губанов) и бандой контрреволюционеров, кулаков, дезертиров.

Экспозиция данного сценария — это приход Губанова на стройку и эпизод в избе Федора. В экспозиции мы знакомимся с трудностями, которые переживает стройка, с рядом персонажей фильма, с которыми Губанов сталкивается в избе Федора, куда его пустили на почлег. Здесь завязывается ряд сюжетных линий и выясняется, что сидящий за столом Расстрига, заведующий складом строительства, — вор и контрреволюционер.

Завязка действия этого сценария — эпизод собрания коммунистов строительства, на котором принято решение преодолеть трудности строительства и поручить коммунисту Василию Губанову, несмотря на решительный его протест, заведовать складом строительства.

Первый узловой эпизод сценария начинается почти сейчас же после завязки. Василий, придя на склад, обнаруживает, что заведует складом Расстрига. Он выгоняет Расстригу со склада вместе с его помощниками.

«— Мотай отсюда! — сказал сквозь зубы Василий. — И вы тоже! — повернулся он к складским. — И чтоб за сто верст духом твоим не пахло, — опять обратился он к Расстриге. — А если встречу — ой, берегись!

Расстрига встал, отряхнул пыль со штанов.

— Ну это уж как придется, — негромко сказал он.

Огненные глаза его так и сверкали.— Может, бог даст, еще и встретимся.

И выскользнул в дверь. Ушли и складские».

Но на складе — беспорядок. Материалы расхищены. Василий тщетно пытается отыскать необходимые материалы, меж тем очередь у склада волнуется.

«Снаружи донесся неистовый шум. Десятки рук забарабанили в дверь. Василий вышел. И сразу тот, кто стоял первым в очереди и уже давным-давно предъявил наряд на гвозди, обрушился на него:

— Будешь ты отпускать гвозди ай нет?!

— Я сказал тебе: нету гвоздей.

— Хрен ты у него получишь! — громко, на всю толпу произнес чей-то язвительный голос.— Ты к нему с заднего ходу зайди.

И тут же целый шквал криков:

— Это верно?

— Спекулянты, черти проклятые!

— Ленин сюда материалы шлет, а они их — на базар!

— На базаре вон, сколько хошь гвоздей.

На крик выскочили из склада Денис и Степан.

Шквал нарастал.

— Самогонщики!

— Рабочий народ всю душу кладет, а эти...

Какой-то резвый мужичок подскочил к Василию и закричал:

— Вор ты! Вор! И морда у тебя воровская! Чего глядишь на меня?! Вор!..

— Ну ты, потише! — не сдержавшись, крикнул Василий и шагнул к мужичку.

А мужичок чуть отскочил от него и продолжал орать:

— Чего — потише!.. Мне бояться некого! Вор! Чего глядишь на меня?! На вот тебе!! — И харкнул Василию прямо в лицо.

Толпа замерла.

Василий рванулся к резвому мужичку, но Денис оттащил его, истошно крича:

— Стой, стой, братцы! Нельзя так... Он только назначен. За что вы его так сразу? Он только первый день...

Василий опомнился, резко повернулся, отбросил Дениса, вошел в склад и с силой захлопнул дверь.

Здесь в полутьме он подошел к стене и прислонился к ней головой. На глазах у него были слезы.

Так он стоял некоторое время, мотая головой, стиснув зубы.

Потом утер обеими ладонями лицо от плевка, вытер глаза, пошел к дверям, открыл их.

— Ну, кто за олифой!.. Давай!»

Этот эпизод на складе — узловый, опорный пункт сюжета, потому что действие после него круто изменяет ход. Расстрига и его банда уже не могут безнаказанно хозяйничать на стронтельстве. Затаив злобу, они вынуждены менять тактику. На этот эпизод изгнания Расстриги опирается действие в целом ряде моментов сценария и главным образом в конце его, когда Расстрига с сообщниками нападают на эшелон с мукой и убивают Василия.

Кроме этого, вторая половина эпизода, когда Василий ругают собравшиеся у склада и кто-то плюет ему в лицо, драматизирует ситуацию, внушает к нему симпатию зрителей, заставляет их с большим интересом следить за судьбой героя. Этот эпизод на складе мотивирует и эмоционально окрашивает сцены поиска материалов в Москве, сцену с часовым и встречу героя с Лениным, который помог достать материалы.

После опорного пункта все завязанные раньше сюжетные линии получают как бы новые силы, так как возникающие в связи с ним обстоятельства позволяют событиям быстрее развиваться, а героям действовать в том направлении, которое наилучшим способом раскрывает образы и заложенную в действии мысль.

Посмотрим, как, например, приезд Василия из Москвы, сливаясь с завязанными ранее сюжетными линиями, развивающимися мотивами, двигает сюжет фильма, усложняя взаимоотношения героев.

Мы помним, как Василий, разгрузив товары, приходит вечером усталый в избу Федора и узнает от Аниуты, что Федор уехал менять сарпинку на муку и сало и отказал всем постояльцам...

«— Чтоб не ночевали здесь без него, — сказала она потупившись.

Они помолчали.

— А ты что же это? — сказала она, не поднимая глаз. — Куда пропал? Вроде съехал от нас, а вещи тут...

— Да не съезжал я... Дела... Только нынче пригнал из Москвы эшелон, выгрузился и — сюда!..

Он отрезал ломоть хлеба, посолил. Спросил — может, серьезно, а может, и шутя:

— Вспоминала ты обо мне?

— Как же! — сказала она усмехнувшись. — Больно надо! О каждом вспоминать! — и опять принялась за стирку.

— А я вот помнил. Подарки привез. Федору твоему табак, — он извлек из мешка пачку махорки, — а тебе вот шарфик.

Он вынул пестрый лоскуток, развернул его. Она подошла и стала рассматривать шарф с восхищением и ребяческим любопытством. Они стояли теперь совсем рядом.

— Да ты надень, примерь, — попросил он.

Она вытерла об юбку мокрые руки и легко и быстро накинула на голову шарф. Посмотрелась в зеркало, поправила волосы, еще раз посмотрелась, поворачивая голову то влево, то вправо. Засмеялась, сорвала шарф, побежала за полог и вернулась уже без шарфа.

— Покормить тебя? — оживленно предложила она.

— Не надо. У меня хлеб есть. Где мой сундук?

— Под лавкой».

Василий перебирает в сундуке вещи, собирается уходить. Он не думает нарушать приказ Федора, и чисты отношения этих уже полюбивших друг друга людей.

Но входит Степан. Он «полотенец забыл».

«— Какой полотенец? А где же? — растерянно сказала Аня. — Нет тут твоего полотенца.

— Ну нет — значит так посидим, — развязно бросил Степан».

Он вынимает колоду карт и предлагает Василию разыграть Аню в карты. Возмущенный Василий требует, чтобы Степан немедленно убирался вон. Степан отругивается.

«Аня, обомлев, следила за этим диалогом. Степан обвел глазами обоих.

— Ага! — сказал он. — Понятно! Вот оно, зачем мировая революция-то понадобилась. Вот он, Маркс-то, где! Ладно, валяй, я не гордый. Я и вторым могу.

Василий с силой ударил его по лицу. Степан закричал, утирая ладонями кровь:

— Ну, ты! Руки держи при себе! Чего пристал?

Василий снова бросился на него. Степан метнулся к двери, продолжая кричать:

— Сволочь. Подумаешь, галифе надел!.. Еще посмотрим, у кого они будут пошире! — Выскочил за дверь. Василий, тяжело дыша, сел на скамью. Аня стояла бледная как полотно. Потом ушла за полог.

Василий поднялся, подошел к сундучку, закрыл крышку, защелкнул замок. Взял мешок, долго завязывал узел. Взял мешок на спину, пошел к дверям. Остановился.

— Прощай,— сказал он.

Она не ответила.

— Запри за мной дверь.

Она опять ничего не ответила. Василий постоял, постоял, поднял сундучок и вышел.

Этот эпизод в свою очередь порождает две значительные в сюжете ситуации: сцену, когда солдат Степан клеветает на Анюту, крича на всю улицу, что Аня «с кладовщиком спит возле масла», и сцену, в которой он натравливает вернувшегося из поездки Федора, говоря ему, что его жена «живет с начальством». Эти сцены существенно важны для действия и совместно с другими сюжетными линиями играют не малую роль в развитии сюжета.

Но ни эти, ни другие эпизоды, возникающие после первого основного узлового момента сюжета, не вносят в жизнь героев ничего, что резко меняет ход действия, жизнь героев. Аня, хоть и стала работать на стройке, но продолжала быть верной Федору.

Боязнь перестать быть «мужьей женой» заставляет ее уйти со стройки на торфоразработки, так как она любит Василия и хочет быть подальше от него — она боится, что не сможет бороться со своей любовью к нему. Коренных изменений в ее судьбе не происходит.

То же и с другими героями. Денис везет для строителей Загоры продовольствие и, встретившись с Федором, отдает ему за продукты всю свою одежду...

Эти сцены и эпизоды, характеризуя трогательную честность Дениса и алчность Федора, в то же время существенно не затрагивают их интересы, не меняют их судьбы, не поворачивают действия.

Субботник по разгрузке кирпича на стройке, борьба Дениса за то, чтобы отправили его эшелон, сцены ликбеза на стройке интересны и существенны для идеи сценария, но они тоже не меняют резко ни положения на стройке, ни судьбы героев. Но вот действие подходит ко второму узловому пункту сюжета. Вернувшийся из поездки Федор при помощи Степана избивает Анюту, связывает ее и привозит домой. Об этом узнает Василий, бежит в деревню. В избе Федора Степан, Расстрига и несколько дезертиров пьют самогон, обсуждают новости, привезенные Федором.

Избитая, связанная Анюта лежит за пологом, к ней подходит пьяный Федор, развязывает ее, ищет примирения с ней, просит сказать, что она не любит Василия.

«Она медленно открыла глаза и долго смотрела на Федора, словно видела его впервые. Ни страха, ни смущения не было в этом взгляде.

— Люблю,— проговорила она.

Федор окаменел. Потом изо всех сил ударил ее по лицу. Помедлил и еще раз ударил. Вышел.

В избе встретил его новый взрыв шума, говора.

Анюта полежала немного неподвижно, потом приподнялась. С трудом — она была жестоко избита — раскрыла окно. Перегнулась через подоконник, свалилась вниз во двор. Поднялась. Побрела к калитке. Все это делалось медленно, с огромным напряжением сил; все время казалось, что вот-вот выдаст Анюту какой-нибудь случайный шорох, вот-вот за полог войдет опять Федор или кто-нибудь из пирующих. Ночь была темная, шумели деревья. Недолгое время она шла по темной болотной тропе, потом рухнула навзничь.

Так, на тропе, и нашел ее Василий, бежавший во весь дух к Торебеевке. Бросился к ней, приподнял. Она открыла глаза, отшатнулась, дрожа, и вдруг, узнав, прижалась к нему всем своим избитым, исполосованным телом.

— Ты?.. Ты?..— в исступлении бормотала она.— Ты?.. Ты?.. Ты...

Он держал ее в объятиях, целовал ее волосы, ее изуродованное лицо, а она говорила, торопясь, задыхаясь, трепеща от нежности и любви:

— Куды ж ты скрылся?.. Что ж не искал меня?

Что ж не кликнул? Аль разлюбил? Аль не любишь?

— Люблю,— говорил он и целовал ее с такой силой, что они затихали надолго.— Люблю!..»

Анюта уходит к Василию, становится его женой.

Третий опорный сюжетный пункт действия сценария «Коммунист» — это эпизод, в котором происходит своеобразный поединок Василия с бригадой поезда, застрявшего в пути с хлебом для строителей Загоры.

«...На стройке создается очень тяжелое, почти безвыходное положение: нет связи с Москвой, поезда стали, тиф, нет хлеба... Последнее обстоятельство особенно беспокоит коммунистов Загоры. Положение мог бы спасти эшелон с мукой, который послала Москва, но этот эшелон где-то застрял.

Василий послан отыскать эшелон.

Василий долго шел по шпалам, то под дождем и ветром днем, то поздней ночью, когда грязь промерзла и под ногами похрустывал ледок.

Наконец рано утром на одном из полустанков он нашел затерявшийся эшелон.

Он разбудил спавшую в комнате начальника полустанка поездную бригаду и узнал, что поезд стоит потому, что вышли дрова.

— Подадут дрова — поедем,— сказал машинист.

— А вы что — बारे тут? — стараясь сдержаться, сказал Василий.— Сами нарубить не можете? На Загоре народ помирает без хлеба, а они тут дрыхнут!!

— Полегше! — сердито откликнулся кто-то.— Откуда взялся?

— А ну, вставай мигом! — рявкнул Василий.

Никто не встал. Засмеялись.

— Шлепнуть бы вас! — в бешенстве проворчал Василий.

Он подошел к начальнику полустанка, который лежал на единственной койке в форменном пальто и форменной красной фуражке.

— Здешний? Чтоб через пять минут были тут топоры! Понял?

— Да где я тебе их возьму? — развел руками начальник, не поднимаясь с койки.— Вон топор,— указал он в угол за дверью,— бери, если приспичило. Вон и пила.

Василий взял топор и пилу и вышел, изо всех сил хлопнув дверью.

— Он контуженный! — крикнул ему вслед кто-то из кондукторов и повернулся на другой бок.

Утихли, задремывая, и остальные. Закашлял машинист, гася сигарку и щурясь от дыма. А когда кашель стих, стали явственно различимы мерные и сильные удары топора, доносившиеся снаружи. Все заворочались, некоторые накрылись с головой шинелями.

Но стук топора продолжался — сильный, отчетливый, проникавший сквозь стены и сквозь шинели.

Машинист крякнул и стал натягивать сапоги. Вышел. Остановился возле крылечка по своей нужде.

В серой пелене болотного дождя Василий, сильно взмахивая топором, подрубал дерево. Вот оно грохнуло оземь. Василий поплевал на руки и принялся за другое.

— Эй ты, мил человек, — сказал машинист, застегивая ширинку. — Знаешь, сколько дров надо, чтобы до Загоры доехать? Тут пять ден рубить надо.

— Пять надо — пять рубить буду, — ответил Василий. — Не твоя печаль. Ты иди досыпай свое, дармоед...

— Ну, руби, руби...

И машинист ушел обратно в комнату начальника полустанка. Кто-то спросил его там:

— Неужто ж, правда, один рубит?

— Рубит.

Машинист сел на скамейку, свернул сигарку. Теперь никто уже не спал, все слушали доносившиеся снаружи удары топора. Вот упало дерево и резко хлестнуло по крыше, словно ударил огромный жгут. И опять удар топора, снова удар.

Василий рубил. Он скинул шинельку, спина была мокрая, пар валил от рубахи. Рубил он неумело, видно, дело это было для него непривычное. Но цель, во имя которой он один на один валил деревья, придавала ему силу, и велика была эта сила, хоть и не спал он всю ночь.

...И вот уже срублено несколько деревьев, обрублены у них ветки. Солнце стоит высоко. На крыльцо полустанка опять вышел машинист, с ним еще несколько человек. Они стояли и смотрели, как Василий работает. Он рубил все еще сильно, но уже чувствовалась усталость. Иногда топор соскальзывал: все чаще и чаще останавливался Василий, чтобы утереть пот.

Начальник полустанка сказал:

— Ладно дурить! Куда тебе одному, разве можно? Зайди отдохни, поешь.

Василий даже не обернулся.

Те опять ушли в дежурку. Расселись по скамьям. И опять донесся до них стук топора, но уже неровный, какой-то судорожный, неритмичный, словно дыхание человека, которого держат за горло.

— Слушай,— сердито сказал машинист начальнику полустанка,— а где, в самом деле, топоры-то достать? А?

— Да бес их знает... Разве, может, на хуторах...

— Петька, сгоняй до хуторов,— приказал машинист.

Петька и еще один паренек из паровозной бригады вышли.

— И пилы! Пилы! — закричали им вслед».

Этот эпизод полон драматизма не только потому, что мы были свидетелями борьбы Василия с равнодушием поездной бригады к общественным интересам, из которой коммунист вышел победителем. Этот пункт сюжета усиливает драматизм эпизода, в котором Хромченко пытается остановить большую группу строителей станции, желаящую уйти со стройки.

Зритель видел, каких усилий стоило Василию найти эшелон и заставить его идти к Загоре, а народ не верит, что эшелон может дойти до Загоры.

«...— Не ушли бы — сил нету! Понятно?

— Да погоди ты! — отчаянно воззвал Хромченко.— Ведь эшелон с хлебом идет, товарищи.

Но настроение толпы уже стало резким, недружелюбным.

— Покуда твой эшелон дойдет — ноги протянем!» и т. д.

Существенным моментом является также то, что эпизод с эшелоном является композиционной мотивировкой встречи Василия с бандой Расстриги, гибели Василия и расправы строителей станции с этой бандой.

Разобранные выше основные события двигают действие вперед, создавая повороты в судьбах героев, усложняя отношения действующих лиц. Как мы видели, действие в этих основных моментах предельно драматизировано и его ход сопровождается большим напряжением и интересом к нему читателя. Действие же между

этими основными моментами движется с меньшим напряжением, раскрывая менее острую борьбу, показывая развитие вторых сюжетных линий, подготавливая возникновение очередных узловых драматических моментов.

Так, чередуя длительное напряжение действия с небольшими его понижениями (сцены ликбеза, организации субботника по разгрузке кирпича и др.), действие сценария подходит к своей кульминации.

Кульминация

Кульминация — это наивысший момент напряжения действия. Это тот драматический момент, когда в борьбе происходит окончательный перелом и начинается чувствоваться ход действия к развязке. В кульминации герои обычно проявляют максимум усилий для достижения своих целей, совершают самые решающие для их судеб поступки, проявляют максимум воли и т. д.

В сценарии «Коммунист» действие идет к кульминации в непрерывном нарастании напряжения, в частых поворотах и осложнениях.

На эшелоне, подходящем с хлебом к Загоре, видят дым, будят Василия. Василий на ходу спрыгивает с поезда, чтобы напрямик бежать к месту пожара, но его окружили выбежавшие из леса Расстрига, Степан и другие бандиты.

Расстрига показывает Василию на бушующее пламя: — Обещал тебе встретиться, вот и встретились!

Один из помощников машиниста незаметно от бандитов спрыгнул с остановленного бандитами поезда и незамеченный ими побежал к месту пожара.

Сцены борьбы с огнем. В этой борьбе самоотверженно участвуют Зимний, Хромченко, Аня, Денис...

Помощник машиниста сообщает о нападении банды на поезд...

«...Аня, помертвев от испуга, кинулась к бабам.

— Какой поезд-то?! Ведь поезда-то не ходят... Не с хлебом ли эшелон? Бабы!! Не Вася ли мой?»

После этой сцены идет эпизод кульминации — любимый зрителем герой, не щадя жизни, бесстрашно вступает в бой с врагами...

«Нагруженные телеги одна за другой отъезжали в лес. Но множество мешков падало под откос, разбивалось, мука рассыпалась по траве, по лужам.

Командовали операцией Степан и Расстрига.

И Василий, которого по-прежнему держали за скрученные на спине руки, вынужден был бессильно глядеть на этот грабеж. Дрожь ненависти и злобы била его. Но вот, изловчившись и улучив момент, он снова рванулся. Парни, которые не ждали такого рывка, выпустили его. Он бросился к ближней телеге, вскочил на нее, с ходу сбил мужика, стоявшего на телеге:

— Не дам! Не пущу!

Кто-то попытался вспрыгнуть за ним на телегу, но Василий страшным ударом ноги отбросил его. За ним другого, третьего. Кому-то удалось все же схватить Губанова и опрокинуть. Стащили на землю, навалились. Он дрался руками, ногами, зубами. Вот подвернулся Расстрига, Василий ударил его головой в зубы, тот рухнул. Подбежал Степан и выхватил знакомый нам наган.

Однако дерущиеся слились в клубок, где нельзя было разобрать, кто враг, а кто свой. И Степан метался вокруг этого клубка, тряся наганом, взывая:

— А ну, дай место, дай место... Поверни его... Отступись!.. Дай-ка мне с ним, с заразой, поговорить!..

И, уловив момент, когда Василий был открыт, Степан в упор выстрелил в него. Василия точно хлестнуло горячим ударом бича. Он метнулся в сторону, закружил, рванулся к Степану. Но тот отскочил и резнул из револьвера еще раз. Василий упал, забился в грязи и в мучной пыли. Однако сила жизни была в нем так велика, что через секунду он все же стал медленно подниматься.

— Держи его! — в ужасе завопил Степан.

На Василия накинулись, свалили навзничь, в лужу, стали избивать чем попало, чудовищным смертным боем. А Степан прыгал вокруг и палил непонятно куда из своего нагана.

Казалось, все было кончено. Но последним судорожным усилием Василий вдруг сбросил с себя тела и головы, налипшие на него, и протянул вперед руки, как бы взывая о чем-то или желая что-то спросить. И тут же Степан всадил ему прямо в лицо последнюю пулю. Василий скользнул как-то боком и стих. Он был мертв.

Поступок Василия, бросившегося в неравную борьбу с бандитами, активность, проявленная при пожаре строителями электростанции, — это вывод, который герои

сделали на основе прожитой ими в сценарии жизни; это последний и часто самый крупный акт драматической борьбы.

После кульминации действие идет к развязке.

Развязка

Развязка — это приход действия к концу. Конфликт в развязке оканчивается, пружина действия ослабляется, исход завязанной ранее борьбы ясен. Действие исчерпывает самое себя, приходит к своему логическому концу.

Развязка действия тем острее, тем драматичнее, чем острее, драматичнее развивался конфликт.

Это можно также увидеть на примере разбираемого нами сценария «Коммунист».

Анюта отвергает предложение Федора жить с ним — ее не прельщает сытая жизнь, которую обещает ей Федор.

«...— Ведь помрешь! — завопил Федор. — Ничего же нет! Холод ведь... Крыши, и той нет!..

Она покачала головой.

— Ничего, не помру... Как люди, так и я...».

Анюта советует Федору идти на стройку и уходит с сыном к Загорам.

Отдельными сценами по ходу развязки авторы помогают читателю осмыслить глубже поведение героев, второстепенных персонажей, массы.

Так, когда Зимний докладывал Ленину про пожар на Загоре, то Ленин спросил:

«— Ну, а народ как? Не уходит от вас народ?»

— Кое-кто уходил, Владимир Ильич... А в пожар все вернулись.

И вдруг осунувшееся, усталое лицо Ленина посветлело, на нем заиграла улыбка:

— Да? Ну, вот это хорошо. Это, пожалуй, самое важное».

На похоронах Василия выступил машинист эшелона с хлебом.

«...Снял шапку, постоял, помолчал.

И все тоже молчали, удивленно глядя на него.

— Я здесь человек чужой, — начал он наконец. — Машинист я, с поезда... Никого я вас тут не знаю... и парня этого не знал... Только видел я, как он дрова рубил,

как для народа старался.— Машинист говорил с запинкой, с большими паузами, с трудом подыскивая слова.— Вот кабы все мы так... да всегда бы!..— проговорил он и опять смолк.— Прощай, брат! — заключил он неловко после молчания».

Перед развязкой часто дают и специальные сцены подготовки, чтобы усилить ее воздействие.

Делается это различными способами. В «Чапаеве», например, перед налетом белых дается большая сцена, в которой Чапаев и бойцы, отдыхая, поют песни, мечтают о будущей жизни. Большая сцена, полная лирического настроения. Но зритель уже знает, что едут конные казачьи отряды. Эта сцена подготавливает нападение белых, заставляет зрителя еще острее переживать опасность, грозящую героям.

Развязка может даваться более или менее неожиданно.

В «Последней ночи» эта неожиданность возникает как разрядка предварительного большого напряжения. Под своды вокзала медленно подошел воинский эшелон. Перрон пуст и безмолвен. Из раскрытых дверей вагонов торчат пулеметы и штыки. Такое положение неизвестности, напряжения держится некоторое время, после чего внезапно наступает развязка — эшелон оказался красным эшелоном.

Развязку не следует затягивать, но, конечно, могут быть положения, когда само содержание требует такой затяжки, когда интерес к действию от этого не ослабеваает.

Развитие сюжета — повышение и понижение напряжения действия — нельзя представлять себе в виде какой-то схемы, точно передающей степень драматического накала действия и указывающей с предельной точностью, где начинается и где оканчивается тот или иной момент организации сюжета, но приблизительно такую схему нарисовать можно.

Обратимся для примера к тому же сценарию «Коммунист».

Схема развития сюжета сценария «Коммунист»

1. Экспозиция

Идут на стройку плотники, землекопы, каменщики...
В избе Федора.

2. Завязка

Собрание коммунистов Загоры. «Везде нужен острый партийный глаз... Пойдешь на склад!»

3. Развитие действия

Василий прогоняет со склада Расстригу. Василия называют вором.

Василий советует Анюте пойти работать на стройку. Москва. Поиски Василием и Денисом материалов для строительства. Помощь В. И. Ленина.

Приезд Василия в Загору и встреча с Анютой. Подарок. Столкновение со Степаном.

Федор меняет сарпинку на сало.

Мобилизация. Проводы мобилизованных. Степан клеветает на Анюту.

Сумрачная Анюта на складе.

Встреча Федора и Дениса.

Ликбез. Василий организует субботник. Анюта пытается ему помочь.

Работают вместе. «Ты меня ославил». Объяснение Василия. Анюта бежит от Василия...

Сцена в церкви.

Разговор Василия и Хромченко о любви.

Эпизод у вагонов. «Ленин жив, только ранен». Федор забирает у Дениса одежду.

Денис в женском бараке. «Я продукты привез».

Степан клеветает Федору на Анюту.

Едут за Анютой.

Анюту избили, связали, увозят. (Сцены в фильм не вошли.)

Василий узнает об избиении Анюты.

Расстрига и его банда в избе Федора.

Бегство Анюты. Встреча Анюты и Василия.

Тиф... Стали поезда... Василий берется найти застрявший где-то эшелон с хлебом.

Федор и его подарок. Предупреждение о поджоге.

Василий нашел эшелон, но нет дров... Василий добивается того, что машинист, его помощники и кондукторы начинают заготавливать дрова.

4. Кульминация

Попытка Хромченко остановить уходящий со стройки народ. Начинается пожар.

Василий видит пожар. Спрыгивает с поезда. Нападение на эшелон с мукой банды Расстриги. Бандиты окружили Василия.

Хромченко, Зимний, Денис, Анюта и другие тушат пожар.

Схватка Василия с бандитами и его гибель.

5. Развязка

Расправа народа с бандитами. (В фильм сцена не вошла.)

Разговор Ленина с Зимним.

Похороны Василия. Речь машиниста.

Анюта и Федор.

СЮЖЕТНЫЕ ЛИНИИ И ЭПИЗОДИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ

Сюжетные линии, их характер и связь

Сюжетная линия образуется в результате развития конфликтных отношений между героями, второстепенными персонажами сценария, в результате действия, вызванного той или иной драматической ситуацией.

Особенностью построения сюжетной линии является то, что моменты, из которых она состоит, определяются той функцией, которую эта сюжетная линия несет в общем ходе развития действия. В силу этого развитие данной сюжетной линии служит в то же время и развитию действия в целом, помогает движению сюжета, усилению его остроты и напряженности, углублению заложенной в сюжете мысли.

Разберем несколько второстепенных сюжетных линий, поскольку о главных мы подробно говорили в главе «Сюжетный замысел».

В «Деле Румянцева» в эпизоде, в котором следователь допрашивает лежащую в больнице Клавдию, пытаясь выяснить, виновен ли Румянцев в аварии машины, мы видим сидящую у кровати больной тетку Клавдии. Следователь Дроздов хочет узнать, не принимал ли шофер Румянцев во время остановки в Поповке каких-либо спиртных напитков, на что Клавдия отвечает, что Румянцев этого сделать не мог. «Я спала у него на плече,— поясняет Клавдия,— он не мог шевельнуться».

Вот здесь-то и завязывается сюжетная линия Клавы и ее тети. Тетя набрасывается на Клавдию: «Я удив-

ляюсь на современную молодежь. Не зная человека, кладет голову ему на плечо... кому?.. какому-то шоферу, бандиту за рулем!

— Тетя, вы не смеете так говорить,— отвечает Клавдия. — Он лучше всех...» и т. д.

Несколько позже следует короткая сценка в больнице, где навестившая Клавдию тетка, видя появившегося в окне Румянцева, демонстративно покидает палату.

В дальнейшем выздоровевшая Клавдия ожидает с подругами возвращения Румянцева из рейса, не зная о том, что Румянцев арестован.

...Убранный стол — пирог, закуски, вино, а Румянцева все нет и нет. Но вот звонок, наконец-то! Заводится встречный марш, все охорашиваются, но... в дверях появляется тетка Клавдии с тазом в руках — она вернулась из бани. Тетка издевается над Клавдией, говорит, что Румянцев не придет, так как таких, как Клавдия, у него «хоть пруд пруди».

...— А ты его икрой кормишь, стипендию на него кидаешь!

Подруги советуют Клавдии уйти от тетки в общежитие.

В одном из последних эпизодов Клавдия укладывает чемодан. К ней приходит один из товарищей Румянцева и сообщает об его аресте. Кончается эпизод тем, что Клавдия захлопывает чемодан и говорит тетке:

— Я уйду от вас, тетя, совсем, навсегда.— И уходит.

Последний эпизод, заканчивающий эту линию, показывает приход Румянцева к Клавдии после того, как его выпустили из тюрьмы, но его в дверь не пускает тетка. Происходит через дверь такой разговор:

«Голос Румянцева. Откройте!

Тетка. Клавдия здесь больше не живет, и куда она отправилась, я не знаю. Наверное, к вам в тюрьму, из которой вы бежали.

На площадке стоит Румянцев:

— Я не бежал... мне нужно... я же хочу узнать...

Тетка (*все еще подпирая дверь*). Ничего не знаю, и Клавдия вас знать не желает. И не смейте здесь торчать. Я... Я милицию позову! Уголовщина».

Румянцев уходит...

Как видим, действия тетки — это активное противодействие положительным героям, это участие ее на стороне контрдействия, усиливающее драматизм сюжета и в последней сцене изменяющее действие, влияющее на его ход.

Такого рода сюжетные линии характерны для драматического действия — они «работают» на раскрытие темы. Но есть в сценариях и такие сюжетные линии, без которых само действие в его ходе от завязки к развязке может обойтись, — они непосредственно с действием не связаны и ничего в нем не мотивируют и не объясняют, однако в общей образной структуре произведения углубляют мысль автора.

Разберем подробнее сюжетную линию мальчика из детдома — рыжего Сашки и шофера Евдокимова. Сам образ шофера в тех частях сценария, где его взаимоотношения с мальчиком не показаны, крепко связан с сюжетом, шофер выступает в сценарии как активный участник борьбы товарищей Румянцева, преодолевающих препятствия, возникающие на его жизненном пути. Посмотрим теперь, как завязывается сюжетная линия Евдокимова и Сашки.

Впервые мы видим Сашку во время остановки автоколонны, везущей детдомовцев. Он появляется в раскрытой двери машины, трогает рукой педаль, спрашивает, что это. Мальчик едет дальше в кабине Евдокимова, и в разговоре с ним выясняется, что у Саши нет отца, что у других детей находятся родители — их берут из детдома и усыновляют, а его, Сашку, не берут: «...я рыжий. На меня даже не смотрят, когда приходят искать», — говорит Саша. Так завязывается эта сюжетная линия. Мы видим, что Евдокимов, сам воспитанник детдома, заинтересовывается мальчиком.

Связь этого эпизода с общим действием только та, что его возникновение мотивируется остановкой автоколонны, но этого эпизода могло бы и не быть — действие ни в одном из своих звеньев не пострадало бы.

Следующий эпизод показывает приход Евдокимова в детдом. И то, как Евдокимов уговаривает заведующую отдать ему на воспитание мальчика, и то, как он уверяет Сашку, все еще не верящего, что его, «рыжего», могут усыновить, выглядит очень трогательно и с интересом и волнением смотрится зрителем.

Такой же характер носит и следующий эпизод, где мы видим, как Сашка с огромным удовольствием рассматривает свои «личные вещи» в комнате, где он с «братаном» будет жить «без девчонок».

Затем мы видим Евдокимова, сообщающего Клавдии об аресте Румянцева. С Евдокимовым приходит и Сашка, присутствие которого придает этой сцене особую теплоту. И, наконец, в последнем эпизоде, где мы видим Сашку, он уже связан и с основным героем, но связан опять-таки чисто внешне. Выпущенный из тюрьмы Румянцев хочет видеть Евдокимова, приходит к нему, но не застаёт его дома. Готовящий уроки Сашка предлагает Румянцеву подождать «братана» — он скоро придет. Румянцев починая Сашкины игрушки, беседует с ним. Сашка говорит, что у Евдокимова лучшего друга забрали, рассказывает, как он из «невыливайки» вылил на приятеля чернила, и т. д.

Эта линия Сашки с действием, повторяем, связана только чисто внешне, но она крепко связана тематически с образным строем сценария. Основная мысль сценария та, что в нашей большой советской семье есть еще и подлецы, и чинуши, и злостные спекулянты, но неизмеримо больше в ней хороших людей, замечательных товарищей, которые не дадут человеку погибнуть, которые не пройдут мимо несчастья, ополчатся против зла, против несправедливости. И на эту тему дружной советской семьи, тему светлого начала в характерах и взаимоотношениях советских людей и работает прекрасно найденная авторами сюжетная линия — Сашка и шофер Евдокимов.

Такого рода сюжетные линии, «не участвующие» в драматической борьбе и недвигающие действие, но помогающие автору глубже раскрыть тему, роднят сценарий с прозой. Обычно в сценариях их мало. Они требуют большого искусства от киносценариста, так как могут существовать в сценарии лишь при предельно четком основном конфликте, при хорошо продуманных основных героях.

Эпизодические персонажи

То, что мы сказали о сюжетных линиях, можно отнести и к эпизодическим персонажам сценария.

Разбирая то же «Дело Румянцева», мы видим, что

одни эпизодические персонажи крепко «сидят» в сюжете и необходимы в самом механизме разворачивающегося действия. Такова, например, эпизодическая роль следователя Сидорова, мальчика Вовы, который под диктовку отца пишет фальшивые накладные, и т. д. Другие необходимы для драматизма тех или иных моментов раскрытия состояния героя, его поведения, для лучшего восприятия зрителем последующего действия. Роль этих эпизодических лиц менее действенна. Функцию таких персонажей несут в разбираемом фильме доктор в больнице, медсестра, сторож в проходной Ермилыч, вахтерша автобазы тетя Паша и другие. Третьи необходимы автору для создания естественности, жизненности действия, придания ему той атмосферы, которая обуславливается идейно-тематическим замыслом автора. Таково окружение Клавдии в больнице — дружная компания женщин и девушек, чутко относящихся к Клаве, сопереживающих ей. Такова роль матери Вовы и жены Королькова, не знающей о проделках мужа, такова роль лейтенанта, заботящегося о здоровье следователя — полковника Афанасьева.

Все эти и другие персонажи необходимы для органического раскрытия темы, хотя они далеко не всегда двигают сюжет. Эти линии возникают обычно по ходу действия и помогают зрителю его осмыслить.

Начинающие авторы часто неумело обращаются с эпизодическими персонажами. Они перегружают ими сценарий, не следя за тем, чтобы действие этих персонажей «играло» на атмосферу, на героя, на раскрытие идеи. Часто вводится, например, эпизодический персонаж, функцию которого можно смело передать одному из действующих уже в сценарии лиц, так как никаких дополнительных красок, никаких жизненных подробностей действия этот персонаж не дает, он безлик.

Часто начинающие авторы беспомощны в обрисовке окружения героя. Оно натуралистично и ничего не дает для действия, ничем не обогащает его (жена подала обед, сын учит уроки, кто-то на службе подал бумагу, звонит телефон и т. д.). Между тем от умения подчинить весь материал с его вторым и третьим планами раскрытию основной идеи сценария зависит появление того «единого дыхания», которое делает фильм высокохудожественным явлением.

Эпизодические лица и сюжетные линии должны отвечать не только правде жизни, но и общему контексту, быть художественно, смыслово связанными с ним.

Взаимосвязь звеньев сюжета

Едва ли удачно, как это часто делают, сравнение главной и второстепенной сюжетных линий и действий эпизодических персонажей с рекой и ее притоками. Притоки, вливаясь в реку, делают ее многоводной, но не изменяют самого ее течения, не заставляют ее то поворачивать в сторону, то преодолевать препятствия, то течь спокойно, то бурно.

Значительно точнее передает соотношение сюжетных линий сценария сравнение Л. Леоновым драматического произведения с механизмом часов, «где каждая деталь имеет свое точное место, где движение одних обусловлено движением соседних, где на тесном кругу, на этом циферблате спектакля, оборачиваются полные сутки человеческой судьбы, где любая соринка способна приостановить этот чудесный процесс осуществления авторской мечты»¹.

Тесная связь сюжетных линий ведет к тому, что все основные звенья сюжета, как правило, связываются отношением причины и следствия.

Проверим это на сюжете фильма «Дело Румянцева».

Так как у Клавдии поломался велосипед, то она, «проголосовав», очутилась в кабине шофера грузовика Румянцева, которому Клавдия очень понравилась.

Так как на шоссе неожиданно перед грузовиком Румянцева очутилась девочка и так как асфальт был мокрым и до предела заторможенные колеса грузовика продолжали скользить юзом и могли задавить девочку, то Румянцева повернул руль, грузовик врезался в забор, и Клавдию увезла скорая помощь.

Так как Румянцева очень полюбил Клавдию и так как чувствовал себя виновником несчастья с ней, то он часто посещал ее в больнице, все больше и больше нравясь выздоравливающей девушке.

Так как компания жуликов сговорились похитить со склада товар и так как среди жуликов был начальник

¹ Сб. «Идейность и мастерство», М., «Искусство», 1953, стр. 43.

Румянцева, так как получить товар по фальшивой накладной поручили ничего не подозревавшему Румянцеву, то в результате этого Румянцев оказался арестованным...

Так как товарищи Румянцева не верили в его виновность, приняли активные меры к защите и дали о нем самые хорошие отзывы следствию и так как следствие получило к тому же еще некоторые другие доказательства невинности Румянцева, то его выпустили на свободу.

Так как Румянцев много пережил в тюрьме оскорбительного, и так как, очутившись на свободе, он встретил со стороны кое-кого травлю, недоверие, прямую подлость, и так как ему показалось, что и Клавдия относится к нему с недоверием и проявляет жалость, то Румянцев решает немедленно начать розыски преступников и едет в город, где он получил краденый товар.

Так как Румянцев действовал неосторожно, то он попал в очень опасное положение и чуть не поплатился жизнью, но был спасен, так как милиция следила за этой жульнической компанией и явилась вовремя.

Здесь взаимосвязь легко обнаружить: причинная последовательность событий лежит на поверхности. Но это бывает не всегда. Нередко эта связь лежит значительно глубже — ее нужно искать в сознании героя, в авторском подтексте. Такого рода связи обнаруживаются часто в произведениях, раскрывающих сложные человеческие образы.

Возьмем сцену, в которой Чапаев распекает Петьку за то, что он отпустил «языка», а потом требует, чтобы Петька подтянулся и не ходил, как босяк. Эта сцена связывается с предыдущей отношением причины и следствия: мы помним, что Петьке стало жалко «языка» — денщика полковника Бороздина — Потапова, брат которого умирает, запоротый шомполами. Та же причинная связь легко обнаруживается и с эпизодом перехода Потапова к красным: Петька отпустил Потапова, и это сыграло известную роль в его решении бросить Бороздина. Но ведь главная задача этой сцены не в этом. Связь ее с предыдущим более тонкая. Она говорит о понимании комдивом и комиссаром мотивов поведения Петьки, хотя они и не показывают этого; она говорит также о влиянии Фурманова на Чапаева: Чапаев не только сам под-

тянулся, но и требует того же от подчиненных. И это очень важный момент сюжета.

Большое значение для раскрытия конфликта и движения сюжета имеет эпизод прощания Чапаева с Фурмановым. Связь этого эпизода с предыдущим действием очень крепкая — зритель видит, как сильно полюбил Чапаев Фурманова, как глубоко осознал его правоту. В дальнейшем этот эпизод связывается с другим, в котором выясняется, что Чапаев не принял достаточных мер предосторожности, успокоенный тем, что «казара» теперь до самого Гурьева пятки смазала, а это дало возможность белым неожиданно напасть на штаб Чапаева.

Какова же эта связь? Она не резко бросается в глаза, а доходит до сознания зрителя постепенно. Зритель начинает понимать, что если бы Фурманов не уехал, он не допустил бы такой беспечности Чапаева, покоящейся на еще не изжитой до конца партизанщине.

Взаимосвязь моментов действия в сюжете, посвященном глубокому раскрытию сложного образа, гораздо тоньше и разнообразнее, чем в сюжете, где такая задача не ставится.

Вернемся к сюжету фильма «Дело Румянцева». Мы установили, что многие звенья этого сюжета являются не только непосредственным следствием предыдущих звеньев, но и сами способствуют возникновению определенных ситуаций, развивающихся и порождающих в свою очередь последующее действие. Но сами эти звенья сюжета часто требуют сцен, дополнительно мотивирующих их возникновение, делающих данное звено сюжета особенно правдивым и убедительным. Рассмотрим подробнее звенья сюжета, в результате которых Румянцев решает найти и изобличить преступников. Мы увидим, что моменты действия, из которых они состоят, тоже связаны отношением причины и следствия. В самом деле:

Так как товарищи узнали, что Румянцев уезжает в рейс, а его невеста выходит из больницы, то они решают к моменту приезда Румянцева и выходу из больницы Клавдии приготовить им квартиру: на оставленные Румянцевым деньги отремонтировать комнату и купить мебель.

Так как поведение тетки стало невыносимым для

Клавдии и так как Клавдия верила в невиновность Румянцева, то она ушла от тетки и поселилась в комнате, приготовленной для Румянцева и Клавдии товарищами Румянцева.

Так как выпущенный из тюрьмы Румянцев не нашел Клавдии, то он пришел в свою комнату и встретился там неожиданно для него с Клавдией.

Так как Румянцеву показалось, что Клавдия ему не верит, и так как ему не верили и оскорбили на службе приказом об увольнении и грубыми фразами вахтерши, и так как его «друг» Снегирев и жена Снегирева оказались подлецами и не захотели подтвердить показания Румянцева, то он решает сам найти преступников и реабилитировать себя.

Однако не следует думать, что сюжетные связи звеньев и моментов действия могут быть исчерпаны подобным схематическим анализом. Чаше они значительно сложнее.

К. С. Станиславский, разбирая вопрос о сущности драматического произведения, о его ткани, говорил:

«Жизнь и взаимоотношения многих лиц сплетаются из многих отдельных самостоятельных линий, из различных жизненных стремлений. Эти линии сталкиваются и переплетаются друг с другом, расходятся и совпадают. Отсюда борьба, столкновения, победы или поражения. Из этих пересечений, слияний и расхождений жизненных стремлений многих людей сам собой получается внутренний духовный рисунок человеческих взаимоотношений...»¹.

Эти взаимоотношения, эти связи не только в поступках; зритель читает их во взглядах, мимике, в репликах героев, многозначительных ассоциациях, вызываемых действием, в обстановке действия, его атмосфере.

При построении сюжета, развивая и уточняя конфликт, работая над образами, киноматург добивается взаимопроникновения, тесной связи всех элементов сюжета. Чем крепче эта связь, тем крепче сюжет произведения, тем глубже, отчетливей мысли, которые он несет. Чем слабее связь, тем фрагментарнее сюжет, менее доходчива идея фильма и тем менее она волнует зрителя.

¹ Ежегодник Московского художественного театра, 1945 г., т. 1, М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 325.

ЕДИНСТВО ДЕЙСТВИЯ

Единство действия — основное требование, предъявляемое к сюжету драматического произведения. Оно выражается прежде всего в идейно-тематическом единстве сценария. Поясним это на примерах смежной области искусства. Вспомните картину Репина «Не ждали». Все персонажи этой картины связаны темой «не ждали». В центре тот, кого не ждали. Прямо от него, видимо, неохотно пустившая его прислуга. Она не закрывает дверь, так как хочет узнать, кто пришел. Справа привставшая в кресле мать. Она с радостным трепетом смотрит на сына. Дети за столом оторвались от занятий и смотрят на вошедшего: мальчик — с радостью, он сейчас бросится к отцу, он узнал его, девочка — с удивлением, она не помнит отца. Жена оставила рояль и еще не до конца осознала происшедшее.

Мы не делаем усилий, чтобы понять замысел художника, так как все, что им изображено на картине, связано одной темой и одной мыслью.

Или проанализируйте картину Маковского «Крах банка».

Все, что изображено на ней, выразительно раскрывает тему краха банка. Все присутствующие в банке даны в разной реакции на это событие, все компоненты картины подчинены выражению единой мысли, и картина с большой глубиной говорит о калечащей людей в капиталистическом обществе власти денег.

Мы видим в этих картинах единство темы, полноту и глубину выраженной мысли, цельность и предельную завершенность замысла.

Фильм раскрывает конфликт, а следовательно, и тему сценария в движении. Когда мы говорим о единстве действия в сценарии, мы имеем в виду, что все, что введено в действие (люди, события, обстановка), выразительно работает на раскрытие в движении основной темы сценария, основной его мысли и органично для действия.

Сохранение единства действия приводит к полноте выражения замысла, к его завершенности. Отсутствие единства — к фрагментарности, к разорванности действия, к вялому его ходу, к расплывчатости идеи.

Принципы организации, формы построения единого

действия разнообразны, как разнообразны конфликты, лежащие в основе действия фильмов, как разнообразна жизнь, как индивидуальны и своеобразны творческие почерки авторов, отражающих ее в художественных образах.

Единство действия в «Цирке» построено по классической схеме: действия Кнейщица, желающего удержать в своих руках Мэри, сталкиваются с ее противодействием. В эту борьбу втягиваются Мартынов и другие персонажи, используются комедийные способы борьбы, интрига, путаница. Это единство действия, развивающееся в интересных взаимосвязанных событиях, не претендует на глубокое раскрытие характеров. Такое построение действия характерно для небольшого количества советских фильмов, так как, основываясь преимущественно на внешних событиях и конфликтах (борьба со сменой удач и неудач), оно ограничивает возможность глубокого показа человеческих характеров, сложность и многообразие психологических переживаний героев.

Возьмем фильм «Тринадцать». Действие в этом фильме можно сформулировать просто: группа демобилизованных красноармейцев и их попутчиков стремится задержать басмачей; контрдействие здесь — это попытка басмачей захватить колодец.

Однако при углубленном анализе драматического построения «Тринадцати» можно установить, что содержание этого единого действия нельзя ограничить сказанным.

Авторы не забывают, что конфликт раскрывается в активном действии. И они показывают острую, напряженную борьбу, осложненную рядом драматических обстоятельств. Есть в этом фильме и стремление заинтриговать зрителя тайной (доехал или не доехал Мурадов?). Есть и интересные способы борьбы (не только перестрелка, но и особая тактика героев, — вспомним хотя бы сцену, в которой защитники колодца, используя последний котелок воды, умываются, желая показать врагу, что у них воды в избытке). Но, строя действие и контрдействие, по ходу борьбы, в связи с ним авторы дают такие эпизоды, которые раскрывают нам силу коллектива советских людей, помогают глубже, лучше понять их душевную красоту.

...Идет перестрелка. Убит командир, убита его жена, в живых остались немногие защитники колодца. Среди живых — старик-геолог. Боец Свириденко учит его стрелять из винтовки.

«Поют над двориком пули.

— Посадите, товарищ ученый, цель на мушку, — говорит Свириденко, — совместив мушку с прорезью прицела так, чтобы она стояла посередине прорези, вровень с краями. — Он показательно стреляет. — И мягко нажимайте спуск, не волнуйтесь. Понятно, товарищ ученый?

— Нет, — мрачно отвечает геолог. — Это... очень сложно. Кроме того, я волнуюсь.

— Ну, я вам проще объясню. Популярнее, — говорит Свириденко. — Первое, перестаньте волноваться. Второе, линия прицеливания обязана проходить от глаза через прорезь прицела и мушки до точки прицеливания... — Он стреляет. — Понятно, товарищ ученый?

— Нет, — мрачно говорит геолог, тщательно прицеливаясь. — Прежде всего, когда я гляжу на мушку, пропадает цель; когда вижу цель, пропадает мушка... Помоему, это естественное свойство глаза. А?

Свириденко молчит. Над двориком поют пули.

Геолог вновь прицеливается и опять опускает винтовку.

— Возможно, разумеется, что это мое индивидуальное свойство, — говорит он. — Как поступать в таком случае? А?

Свириденко молчит.

Геолог оборачивается к нему:

— В чем дело?..

— Эх, не вовремя он учить вас начал, товарищ ученый, — говорит подбежавший к пулемету Гусев и отталкивает тело Свириденко в сторону. — Плохой я против него пулеметчик».

Эта сцена не нарушает единства действия, так как потеря в борьбе защитника колодца уменьшает шансы на победу, но в то же время она раскрывает новые черты характеров советских людей, их отношения между собой. Таких сцен в этом фильме немало.

В фильме «Чужая родня» ярко выраженное действие и контрдействие вытекают из борьбы между комсомольцем Федором — носителем новой морали — и семьей

Ряжских, ственнических
Показыва
самых собы
для героев
лись их хар
дим мы не
нием героев
В резко
вия раскры
«Последняя
ка», «Урок
гих. Для все
одних геро
всю ткань
мысль. Нес
«Чапаев»,
«Член прави
развитие кон
крытие внутр
ностью раскр
поведении ко
действия созд
объекту. Об
действия... дол
драмы; в ней
цели, к одному
сосредоточен н
жается ее осно
Это особенн
где раскрытию
подчинена вся
второстепенных
Так, напри
солдатейцам
конец его. Сдел
бы иметь возмо
за Чапаева, а н
этого полково
Почему конф
кончается в серед
В Г. Белин
7 в. Юнаковский

Ряшкиных, в которой развито стяжательство, частнособственнический эгоизм.

Показывая эту борьбу, автор делает акцент не на самих событиях, а на том, какое значение имели они для героев, как в этих событиях проявлялись, изменялись их характеры, их мировоззрение. Поэтому и следим мы не столько за событиями, сколько за отношением героев к этим событиям.

В резко выраженной форме действия и контрдействия раскрывается конфликт и в таких фильмах, как «Последняя ночь», «Смелые люди», «Подвиг разведчика», «Урок жизни», «Дело Румянцева» и многих других. Для всех этих фильмов характерно то, что действие одних героев и противодействие других проходит через всю ткань фильма, раскрывая лежащую в его основе мысль. Несколько иначе строится действие в фильмах «Чапаев», «Депутат Балтики», «Юность Максима», «Член правительства», «Сельская учительница». Здесь развитие конфликтов, их обострение и затухание, раскрытие внутреннего содержания борьбы подчинено полностью раскрытию образа основного героя, в судьбе и поведении которого заложена идея фильма. Единство действия создается здесь по основному тематическому объекту. Об этом говорил еще Белинский: «...единство действия... должно быть одним из главнейших условий драмы; в ней все должно быть направлено к одной цели, к одному намерению. Интерес драмы должен быть сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается ее основная мысль»¹.

Это особенно очевидно на примере фильма «Чапаев», где раскрытию сложного образа главного героя строго подчинена вся система других образов — основных и второстепенных.

Так, например, непосредственная борьба Чапаева с белогвардейцами показана в самом начале фильма и в конце его. Сделано это вполне сознательно, с тем чтобы иметь возможность разностороннего раскрытия образа Чапаева, а не характеризовать его только как искусного полководца.

Почему конфликт между Чапаевым и Фурмановым кончается в середине сценария, почему он не доведен до

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., т. 2, М., ГИХЛ, 1936, стр. 46.

развязки? Потому что это не позволило бы показать рост Чапаева под влиянием Фурманова.

Интересы развития этого образа требовали в определенный момент снятия «персонального» конфликта с Фурмановым и обострения других (полковник Бороздин и его денщик, «психическая» атака и пр.).

Конфликт между Анкой и Петькой, данный в начале фильма, не развивается; действие переключается на раскрытие образа Чапаева. Той же цели служат и все другие сюжетные линии фильма.

В «Депутате Балтики» система взаимоотношений действующих лиц также подчинена раскрытию основного образа. Потому так много места уделяется сценам обыска у Полежаева, его беседы с матросами, ожидания гостей, выступления ученого в Петроградском совете и т. д.

Единство действия «Сельской учительницы» достигается тем, что на протяжении всех сорока лет жизни в фильме героиня сохраняет единство жизненных устремлений, заражая их эмоциональной силой зрителя. Раскрытию основного образа и здесь подчинены все другие сюжетные линии и конфликты.

Драматические судьбы персонажей этой картины отражают противоречия самой жизни и тесно связаны с делом, которому посвятила себя учительница.

К сожалению, к концу фильма драматизм сюжета ослабевает.

На примере некоторых фильмов мы уже видели, что единство действия сохраняется и тогда, когда внимание отнюдь не сосредоточено на одном действующем лице, — лежащий в основе сценария конфликт раскрывает судьбу целого ряда персонажей. Но при этом действие и контрдействие строилось вокруг одной, реже — двух основных сюжетных линий. На примере же ряда демонстрировавшихся у нас итальянских фильмов мы убедились, что и такое положение не является непреложным правилом. В картинах «Рим в 11 часов», «Хроника бедных влюбленных», «Девушки с площади Испании» и других единство действия полностью сохраняется при нескольких главных, равноправных по значению сюжетных линиях и образах.

Герои фильма «Рим в 11 часов» наделены общим стремлением — получить работу. И завязка действия

сценария одна для всех — она глубоко затрагивает интересы его персонажей: место одно, а претендентов на него много. Поэтому драматическое действие развивается свободно, не ослабляясь сосуществованием рядом параллельно развивающихся сюжетных линий. Обвал лестницы, будучи кульминацией основного действия, является одновременно следствием предыдущих событий и единой причиной дальнейшего действия, продолжающего раскрывать драматическую судьбу всех персонажей. Этим самым отдельные новеллы воспринимаются как естественное, логическое развитие истории с объявлением в газете.

Цельность фильма не только в законченности его сюжетных линий, но и в обобщающей концовке. Она как бы повторяет начальные кадры фильма: у ворот дома, где произошла катастрофа, снова сидит Жанна, не оставившая и теперь надежды получить место машинистки.

Приведенные примеры показывают, что сюжет сценария может строиться самым различным образом, но единство действия является обязательным условием. Ослабление этого единства даже при умелом соблюдении остальных требований приводит к качественным потерям. По мысли авторов фильма «Большая семья» единство действия в фильме должно было проявляться в том, что многочисленные представители семьи Журбиных, второстепенные персонажи фильма связаны темой творческого отношения к труду, общностью семейных интересов. Однако связи эти не раскрыты полностью через драматически острые события, затрагивающие интересы всех героев. Не все герои тяготеют также к какому-то центральному тематическому объекту, действенная связь между ними подчас ощущается слабо. Так, например, конфликт Виктора Журбина с его женой развивается самостоятельно. Не связана с центральным действием сюжетная линия Антона Журбина и его жены. Матвею Журбину, несмотря на то, что его образ несет большую смысловую нагрузку, не дано двигающих сюжет функций.

Этот бесспорно талантливый фильм волнует зрителя и приковывает его внимание к событиям и характерам благодаря многим своим достоинствам. Но нам кажется, что большее единство действия фильма сделало бы его еще более интересным и волнующим.

МОНТАЖ ДЕЙСТВИЯ В СЦЕНАРИИ

Отобранный киносценаристом материал должен быть известным образом расположен, смонтирован. При построении сюжета автор следит не только за последовательностью и логичностью смены ситуаций и моментов действия, но и за тем, чтобы соединение их создавало особую выразительность, напряженность, чтобы мысль была выражена наиболее экономно.

Для примера обратимся к сценарию начинающего киносценариста «Здравствуй, профессор». (Следующие друг за другом сцены и эпизоды для удобства обозначим цифрами.)

I. В саду под наблюдением няни играет пятилетний ребенок. Возвращается из института профессор. Из разговора няни и профессора и отношения профессора к ребенку ясно, что профессор любит ребенка, заботится о нем.

II. Профессор сидит за столом, работает. Звонит из института лаборантка и сообщает ему результат анализа. Он записывает. Потом лаборантка говорит, что аспирантка просит, чтобы профессор ее принял. Она хочет поговорить о своей диссертации. Профессор соглашается приехать в институт.

III. К заведующему одного из детдомов, находящихся в далеком сибирском городе, приходит женщина. Она говорит, что в детдоме находится ее дочь и она пришла за ней. Женщине отвечают, что ее ребенка удочерил московский профессор.

IV. Профессор дома. После долгой работы (стрелки часов движутся от 12 часов дня до 10 часов вечера) он уснул в кресле за письменным столом. Приносят письмо. Не желая будить профессора, няня кладет письмо на стол и уходит. Появляется девочка, берет очки профессора, надевает их на нос кукле и, поиграв с куклой, оставляет ее на диване и убегает в сад.

Профессор просыпается, видит письмо, хочет прочесть его, но не может найти очки. Зовет няню. Та приходит и обнаруживает очки на кукле. Няню и профессора умиляют шалости ребенка. Прибегает девочка. Профессор играет с ней, затем читает письмо, в котором один из питомников просит прислать специалиста для срочной помощи заболевшему редкому растению.

V. Профессор приходит в институт. Его ждет аспирантка. Из разговора видно, что профессор очень заинтересовывается диссертацией и, кажется, ее автором.

VI. Профессор дома. Приходит женщина, которую мы видели в детдоме. Она просит отдать ей ребенка. Профессор и няня в отчаянии... и т. д.

Все шесть эпизодов и сцен соединены в последовательном порядке. Поэтому подобный монтаж в фильме и называют последовательным.

Однако удачно ли смонтировано здесь действие?

Попробуем представить себе другой порядок, другое построение, другой монтаж этих эпизодов и сцен.

Начнем действие с показа профессора за рабочим столом (II), пусть он, разговаривая с лаборанткой, с любовью следит через окно за девочкой в саду (I), потом, извинившись, прервет разговор по телефону и скажет несколько фраз няне, характеризующих его как любящего отца, а затем продолжит разговор с лаборанткой. Останется то же содержание, но сцена эта не будет чисто информационной, иллюстративной, ее содержание раскроется в живом действии.

Если после этого дать разговор профессора с аспиранткой (V), это позволит сократить лишние проходы, разговор начнется с нужного для действия момента.

В четвертом эпизоде кадры с часами, с приходом няни, которая принесла письмо, с играющей очками профессора девочкой могут быть опущены. Смысл всего этого передадут кадры, в которых мы увидим спящего в кресле профессора. Зритель по тому, что увидит на столе (раскрытые книги, исписанные листы бумаги, письмо, очки на носу у куклы), домыслит, что профессор много работал и, устав, заснул, что его не хотели будить и оставили письмо на стуле, что очки взяла девочка.

Приход матери за дочерью и драматический поворот в действии следовало бы дать в этом же эпизоде. Если мать появится в тот момент, когда профессор играет у дивана с ребенком, контрастно смонтированные моменты действия будут впечатлять значительно сильнее, нежели специально написанный эпизод VI.

В таком монтаже исчезнет все лишнее, и действие будет развиваться живее и значительно драматичней, чем в первом варианте.

Нередко в фильме особая впечатляемость достигается не последовательным, а параллельным монтажом. Действие, разворачивающееся в разных местах, монтируется так, что воспринимается как происходящее одновременно.

Вспомним сценарий «Великий перелом».

Сто с лишним танков, прорвав фронт, несутся на город. Прерванную связь восстановить не удается, мешает сильный обстрел.

Под обстрелом ползет к месту обрыва шофер Минутка. Его ранят, но он упорно продолжает ползти.

Затем следует сцена у командующего, ждущего восстановления связи.

Снова в грохоте взрывов Минутка. Он еле ползет, но вот ему удалось схватить конец провода. Осколком снаряда Минутке разбило кисть руки. Он хватает провод зубами, тянет, тянет...

Снова сцена в штабе. Связист у аппарата монотонно вызывает «Победу» и вдруг радостно вскрикивает: «Есть!» — Командующий хватает трубку.

...Лежит мертвый Минутка. Концы провода зажаты в зубах.

Штаб. Командующий отдает распоряжения.

Лежит в траве Минутка... и т. д.

При монтаже материала следует также помнить о том, что не всякий момент действия заслуживает быть показанным.

Если событие малоинтересное, если оно отвлекает от главного и не может быть дано экономно, если оно повторяет какие-то моменты в прошедшем действии и ничего нового не дает для раскрытия образов, то, вероятно, лучше раскрыть содержание этого действия в речи персонажа или в дикторском тексте.

В фильме «Чужая родня» не показано, как Силан Ряшкин упросил председателя колхоза Варвару Степановну в самую горячую для колхоза пору дать ему лошадь для пахоты своего огорода. Об этом мы узнаем из последующей драматической сцены.

...Пелагея обвиняет Варвару в том, что она не дает ей лошадь для пахоты огорода, а «Силану лошадь, так — пожалуйста, у него зятек хорош».

Подходит Федор, зять Силана.

«Пелагея. А, вот он, голубчик, поглядите-ка, лю-

ди добрые, любимчик пожаловал. Ну-ка, потолкуйте-ка при мне.

Варвара. Ты лошадь-то просил, так я дала ее. Федор. Какую лошадь?

Пелагея. Люди добрые, гляньте, как притворяется!

Варвара. А ну, помолчи! (Федору.) Иль не просил, скажешь? Да Силан-то возле меня целое утро сидел, все попрекал, что ты, мол, для колхоза покой потерял, а я вот тебя уважить не могу, да еще пристращал: кобыленку жалеешь, как бы дорожке не обошлось... Я Наталье Ивановой отказала, у нее пятеро, мал-мала меньше, сама хвора, мужа нет, а тебя уважила... приходится. Оно верно — план-то сева дорожке заезженной кобыленки.

Федор. Да не просил я никакой лошади, тетка Варвара...» и т. д.

Здесь рассказ об имевшем место событии целесообразнее его показа, так как важна реакция на это событие Федора.

В следующем эпизоде возмущенный поступком тестя Федор отбирает у него лошадь и возвращает ее в колхоз. Приведенный нами эпизод потерял бы в своей выразительности, если бы зритель видел сцену, в которой Силан уговорил Варвару дать ему, якобы для Федора, лошадь.

Уже при построении сюжета, при составлении плана автор стремится так расположить, так смонтировать события, чтобы все звенья сюжета были максимально выразительны, чтобы сюжет был точным, доходчивым, убедительным и в то же время экономно раскрывал тему и идею произведения.

РАБОЧИЙ ПЛАН СЦЕНАРИЯ

Нужен ли план сценария?

Прежде чем приступить к написанию пьесы, сценария или повести, писатель обычно составляет план, в котором намечает судьбы людей, их взаимоотношения, записывает наиболее важные события, свои мысли, ставит перед собой определенные задачи и т. д. Это может быть подробная, а может быть и краткая запись каких-то основных для писателя опорных моментов будущего про-

изведения. Подобные наметки часто понятны только автору плана. Едва ли не знающему поэму Пушкина «Цыганы» о чем-либо может сказать их план:

«Старик

Дева

Алеко и Мариула

Утро, Медведь, селенье опустелое

Ревность

Признание

Убийство

Изгнание».

Или первоначальный план «Станционного смотрителя»: «рассуждения о зрителях — вообще люди несчастные и добрые. Приятель мой смотритель вдов. Дочь.— Тракт сей уничтожен. Недавно поехал я по нем — дочери не нашел» и т. д.

У автора с этими записями ассоциируются уже более или менее продуманные моменты действия, за ними он видит конкретное содержание будущего произведения, связанное с людьми, с развитием их отношений, с их характерами, бытом.

Большая или меньшая детализация плана, его форма зависят от творческой индивидуальности писателя. Горький, например, совсем не писал плана. «Плана никогда не делаю, — писал он, — план создается сам собою в процессе работы, его вырабатывают сами герои»¹.

Однако это вовсе не означает, что он не имел вообще никакого плана, — в общих чертах он, видимо, держал этот план в уме, чему способствовала редкая память писателя. В высказывании Горького главным образом подчеркивается мысль о том, что развитию сюжета, естественному поведению героев не должны мешать заранее предопределенные схемы. Поэтому, отнюдь не противореча Горькому, К. Паустовский писал: «План необходим, но он не должен тяготеть над произведением, как чертеж, не подлежащий изменению»². Но понятно все же, что отношение к характеру рабочего плана может быть различным.

Леонид Леонов, например, ратует за «создание точ-

¹ М. Горький, Собр. соч., т. 26, М., 1953, стр. 224.

² Сб. «О писательском труде», М., «Советский писатель», 1955 стр. 172.

ного плана, заранее продуманную архитектуру произведения, точный расчет пропорциональности и заблаговременную подгонку хотя бы в уме всех частей механизма, чтобы он жил, двигался, а не лежал грудой лома.

Крайне полезно составлять не только логический план и графический, но и просто географические карты местности, где происходит действие. Предварительный план может избавить произведение от... неуклюжей одутловатости, рыхлости»¹.

Подобная точность плана в особенности необходима при создании драматического произведения — пьесы или сценария.

«Залог успеха пьесы, — писал Алексей Арбузов, — в продуманности ее композиции. В этом отношении драматургия не сравнима ни с поэзией, ни с прозой, ибо элементы импровизации и домысла, на которые художник имеет право, когда он распоряжается судьбами людей в романах или повестях, в драме отсутствуют. Здесь железные рамки — это «роковые» 85 страниц. Ни на какие отвлечения ты не имеешь права.

Очень часто мы слышим обращенное к драматургам пресловутое классическое: «Не опекайте своих героев, дайте, чтобы они жили сами по себе, сами определяли свою судьбу, они прелестно обойдутся без вас, создайте только условия! Вот Пушкин дал свободу героине, а потом закричал: вон какую штуку удрала со мной Татьяна — вышла замуж».

Но мне кажется, что нельзя механически переносить этот принцип на драму, ибо здесь точно построенная композиция имеет первостепенное значение»².

Автор сценария еще более, чем автор пьесы, стеснен железной рамкой размера фильма, в который надо включить не три, четыре декорации, а сотню и больше мест действия, точно определить, что происходит в каждом из них, связав все это между собой так, чтобы обеспечить самодвижение сюжета.

Начинающему автору, если даже он сумеет ответить на вопрос, с чего начнется его сценарий и чем кончится, если он сумеет рассказать о причинах возник-

¹ «Октябрь», 1956, № 3, стр. 169.

² «Литературная газета» от 10 января 1956 г.

новения событий, обосновать поведение действующих лиц, — все равно необходимо иметь относительно подробный план произведения.

План позволяет киносценаристу проверить объем сюжета, устранить длинноты, определить, крепко ли увязаны звенья сюжета между собой, дает ли данная композиция возможность обеспечить внимание и интерес зрителя к происходящему, полно и ярко раскрыть замысел.

При составлении плана особенно важно умение автора правильно монтировать материал.

«Сетка» рабочего плана

План никогда не возникает сразу — он является следствием длительной, сложной и часто мучительной работы по замыслению сюжета.

Вначале это обычно несколько еще приблизительно намеченных моментов будущего сценария, которые в дальнейшем все более уточняются и конкретизируются.

У каждого сценариста свой метод составления плана. Некоторые записывают события, эпизоды, мысли, накапливающиеся у них в процессе работы над сценарием, на отдельных листочках-карточках, коротко обозначая их содержание.

Встреча в лесу.

Девушка с сундучком и Иван Иванович.

Бурное собрание комсомольцев завода.

Катя не может пойти на свидание.

Серафим узнает, что отца сняли с работы.

В горкоме.

Затем автор раскладывает их в определенном порядке, соединяя отдельные события, выбрасывая какие-то из них, какие-то переставляя, меняя их последовательность, непрерывно думая над тем, как глубже выявить идею произведения, ярче, острее построить сюжет.

Часто применяется и другой метод составления плана. На разделенный вдоль лист бумаги с левой стороны записывается сюжет в том его крайне неполном и приблизительном виде, который сложился к этому времени у киносценариста. Продолжая строить сюжет и размышлять над поведением героев, автор заносит появившиеся мысли, новые сюжетные ходы в правую сторону.

Отца у Сережки Туманова нет, но есть большая родня, которой до мальчика нет дела.

Воспитывая сына, мать рассказывает о якобы погибшем отце самые невероятные вещи... Отец в глазах мальчика — герой.

Однажды Сергей узнает, что его отец жив, но живет в другом городе... Мальчик задается целью найти отца.

Поиски затрудняются разными обстоятельствами.

Сергей видит, что отец — не тот человек, которого рисовала ему мать. Крушение иллюзий проходит мучительно.

Но вот пришло мужание, поборовшее и заживившее тяжелые раны.

Теперь автор переписывает в левую сторону содержание правой и левой части листа.

Естественно, что переписка — не механический, а творческий процесс, во время которого делаются какие-то добавления, изменения. И снова в правую сторону записывается то, что будет найдено при дальнейшей работе.

Отца у Сережи Туманова нет, но есть большая родня, которой до мальчика нет дела. Но зато у Сергея есть инте-

Мишка — похож на воробья, Муся Пенкинзон — робкий, застенчивый, Толька Спивак — проказник и большой неудачник. Это все друзья Сережи.

Сергей рассказывает ребятам про подвиги отца. Результаты: ребята увлекаются химией, археологией.

(Опыты, взрывы, разные неприятности из-за этого.)

Майка. Сначала она неприветлива с ребятами, а потом — их друг и правая рука Сергея. Сергей встречает отца в детском театре. Как старший дежурный, он задерживает отца, у которого нет пропуска, и узнает, что тот корреспондент.

Когда настало время откровенного разговора Сергея с матерью, мать плачет, ничего не может сказать сыну. На помощь ей приходит Максим Терентьевич... и т. д.

Отец Сергея — порядочный негодяй. Это показать в экспозиции.

В начале сценария надо

ресные друзья: вечно всклокоченный, похожий на воробья, непоседливый Мишка, одноклассник Сергея... робкий, застенчивый Муся Пенкинзон с большими грустными глазами, которые с обожанием смотрят на Сергея... Проказник Толька Спивак — неудачник. Ему никогда не удается скрыть свои проделки.

Воспитывая сына, мать рассказывает ему о якобы погибшем отце самые невероятные вещи. Отец в глазах мальчика — герой.

Сергей же в свою очередь рассказывает все отцовские подвиги и дела ребятам. Ребята стараются во всем подражать отцу Сергея... (они спят с открытыми форточками, делают по утрам гимнастику). Узнав о том, что отец Сергея был очень любознательным человеком, занимался археологией, ребята не на шутку тоже увлеклись раскопками... Летом задумано пойти в поход по родному краю и составить карту.

У ребят появляется друг — Майка. Эта девочка раньше только зло осмеивала ребят, а теперь стала их другом.

Сергей, Майка и другие ребята устраивают концерт во дворе дома. На концерт приходит корреспондент, чтобы написать о нем в газету. Сергей узнает отца (он знал его по фотографии), но отец не узнает сына и внезапно уходит, и т. д.

ввести в действие и Максима Терентьевича — связать его с ребятами. Это он поможет Сергею в его трудном положении.

Все события должны быть увидены как бы глазами Сережи. Вот как произойдет знакомство:

Сквер. Сергей проводил мать, возвращается... (Голос Сергея.)

— Здесь я увидел его первый раз... Он шел по скверу, насвистывая какой-то веселый мотив. Шел и бросал крошки от булки... а за ним прыгала, щебеча, целая стайка воробьев.

Я никогда не видел раньше, чтобы было молодое лицо и совсем, совсем седые волосы, а у него было так. Я даже остановился. Он улыбнулся мне и весело сказал:

— Смотри, пичужек не разгони! Смотри, как важно они шагают... — и так хорошо засмеялся, передразнивая всклокоченного воробья...

Я тоже засмеялся, потому что сразу вспомнил Мишку...

Сережа видел, как смутилась мать, увидев корреспондента. Сережа убежден, что это его отец. Попытка узнать, где он живет, и т. д.

Много раз перепишет автор сюжет, пока он полностью не будет построен, пока не станет ясным его план.

Фильм демонстрируется непрерывно, но пленка, на которой заснят фильм, делится на ролики (ролик — это часть фильма длиной около 300 м). У нас принят размер фильмов в 2400—3000 м, следовательно, в восемь-десять частей. Каждая часть идет на экране восемь-десять минут.

Когда киносценарист работает над планом, ему легче строить действие, располагая его по частям, в «сетке» из восьми-десяти частей. Это прежде всего позволяет ему сохранить нужный объем действия части, а следовательно, и сценария в целом. Объем действия части проверяется количеством ее событий, эпизодов.

Надо уметь представлять себе метраж сцен и эпизодов.

Посмотрим, каков метраж эпизодов первых двух частей фильма «Крутые горки».

В первой части этого фильма три эпизода.

1. В райкоме. Фролов соглашается работать в «Крутых горках» председателем колхоза (31 м)¹.

2. Эпизод общего собрания колхозников, на котором Фролов выбирается председателем, с прилегающими к нему тремя сценами: идут на собрание, Мария сообщает Анне о приезде Фролова, встреча Анны и Фролова в коридоре клуба (122 м).

3. Дома у Горелова. Горелов говорит Анне, что хочет уехать из колхоза, так как приезд Фролова лишил его покоя (27 м).

Всего часть занимает 228 м, из них 48 м занимают вступительные титры.

Во второй части — четыре эпизода, длящиеся 246 м. Напомним их.

1. В правлении колхоза не состоялась сдача дел Гореловым Фролову, так как они поссорились (156 м).

2. Фролов осматривает хозяйство и приходит к выводу, что Горелова надо отдать под суд (70 м).

3. Горелов говорит Анне, что Фролов хочет его посадить в тюрьму. Ревнует к нему жену и запрещает ей просить за него Фролова (68 м).

¹ Один метр пленки идет на экране две секунды.

4. Ночь. Правление колхоза. Неудачная попытка Анны просить Фролова отказаться от обвинения ее мужа (52 м).

В каждой части обычно три-четыре эпизода. Но может быть, конечно, и два, если они большие, и редко — один.

Примерное представление о количестве событий в части может дать деление страниц авторского сценария на количество частей поставленного по нему фильма. Изучая материал страниц каждой части и вспоминая фильм, можно приобрести ощущение событийной емкости части фильма.

Помимо объема действия при составлении плана проверяется соотношение сцен в каждой части, уточняются их функции в развитии сюжета, их взаимосвязь, определяется последовательность событий во времени, их расположение в пространстве, степень нарастания напряжения и т. д.

Естественно, что план должен вытекать из изученного, прочувствованного, отобранного автором жизненного материала, им обуславливаться. В противном случае неизбежна неудача.

ТЕХНИКА
И ЕГО

Киносцен
наченное для
рии действи
го на пленку
чтобы постро
и услышать,
мент действи
робностей вы
Все, что п
мни и в про
ром определе
не только вид
мимики, слыш
ловек находи
обстановкой,
ние того, что
дает, в каком
по представля
моменты, скол
палдевательн
Когда сцена
драдма и, ос
но, что он не
а...ария, ибо
ать показано
в...ю в целом, за
из...ого, ста
какой-либо инсй
о том, что Ник

III

ТЕХНИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ КИНО И ЕГО ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА

ВІДЕНИЕ ДЕЙСТВИЯ

Киносценарий — литературное произведение, предназначенное для воплощения в фильме. Описанное в сценарии действие должно быть разыграно артистами, снято на пленку, смонтировано и показано на экране. Но чтобы построить и записать действие, надо его увидеть и услышать, полностью представить себе каждый момент действия во всех его подробностях и из этих подробностей выбрать существенное.

Все, что происходит на экране, — происходит во времени и в пространстве. Следовательно, видение автором определенных моментов действия включает в себя не только видение человека — его движений, жестов, мимики, слышание его речи, — но и то, где данный человек находится, как он связан с другими людьми, с обстановкой, которая его окружает, не только понимание того, что делает человек, чем занят, но и как делает, в каком состоянии находится. Важно также хорошо представлять себе время действия каждого из этих моментов, сколь долго они длятся и в какой временной последовательности находятся друг к другу.

Когда сценарист пишет: «Николай не застал бригадира дома и, оставив ему записку, успокоился», — то ясно, что он не видит этого момента действия своего сценария, ибо неизвестно, что в этом случае должно быть показано на экране. Дверь ли на замке и просунутую в щель записку, разговор ли Николая с соседями, из которого станет ясно, что бригадира нет дома, или какой-либо иной «знак» этого события. А может быть, о том, что Николай хотел видеть бригадира и, не за-

став, оставил ему записку, можно сказать в дальнейшем, а самой сцены у дома бригадира не показывать?

Вот другой пример плохого видения момента действия: «Каждый раз, когда Трофимов проходил мимо дома, где жила Лидия Ивановна, он не отрывал взора от окон ее комнаты, и когда в одном из них, чаще в левом, где уже цвела фуксия, появлялась кудрявая головка, — он низко кланялся и часто оглядывался, продолжая свой путь». Здесь не решена временная задача. Что надо снять, как показать это «каждый раз»? Может быть, таких проходов героя мимо окон героини будет несколько, тогда им надо найти место в сценарии; может быть, о том, что Трофимов, проходя мимо дома, каждый раз уделяет внимание окнам Лидии Ивановны, скажут соседи, или, может быть, автор введет для этого надпись или речь диктора.

Специфическое видение действия возникает от ощущения автором кинематографа, от знания его возможностей, его разнообразных выразительных средств.

Изучение этих средств помогает художественно-образному кинематографическому мышлению автора. Автор сценария может мгновенно переносить действие с одного места в другое, не стесняясь расстоянием, не задумываясь над реально протекающим временем, следя за логичностью действия, его выразительностью. Действие может происходить на земле, в воздухе, на воде — кино доступен весь разнообразный видимый мир.

В фильме можно показать объект и целиком, то есть общим планом, но можно и самым подробным образом детализировать его, приблизив к зрителю наиболее существенные его части. Мы можем, например, из общего плана выделить средний план, когда человек виден примерно до колен, и можем наблюдать и отчетливо видеть его движения, жесты, мимику, его связь с другими людьми, с обстановкой. Передвигающийся аппарат может выделить крупно лицо актера, сосредоточив внимание зрителя на тончайших оттенках душевных переживаний героя. Приблизив микрофон, можно довести до зрителя еле слышимое слово. Кинокамера может наезжать на снимаемый объект, постепенно сосредоточивая внимание на какой-то детали, то есть идти от общего к частному и, наоборот, от детали к целому. Аппарат может следовать за движущимся объектом или как бы

обводить своим «глазом» место действия — панорамировать его и т. д.

Кинематографическое видение предопределяет необходимость считаться с зрелищной природой киноискусства.

«Кинематограф прежде всего и больше всего зрелище,— пишет М. Ромм.— К сожалению, это могучее оружие кинематографа очень часто забывается нашими кинодраматургами. В результате сценарий подчас представляет собой поток слов, произнесенных героями в бедной, равнодушно выбранной среде. В картине нечего смотреть, ее можно слушать, закрывши глаза...»¹.

О зрелищности кино, о его динамической природе писал и А. Довженко.

Говоря о том, что сценарий не пьеса, хотя, подобно пьесе, он должен удовлетворять требованиям драматического построения, А. Довженко замечает: «...сценарий требует, чтобы все в нем жило и развивалось не только во внутреннем сюжетном, но и в пространственном движении, в постоянной зрительной изменчивости. Нельзя смотреть на один и тот же общий план кадра примерно оперы «Кармен» двадцать пять минут, как бы великолепно ни была поставлена опера, как бы ни были одарены артисты, как бы ни порхала по громадному общему плану сцены сама Кармен. Зритель осваивает на экране общий план за двадцать секунд и дальше требует смены кадра: ему исполнительница роли Кармен начинает казаться крошечной, не больше бабочки. Он требует, чтобы Кармен приблизилась к нему, хочет видеть ее глаза, читать в них ее волнение и страсти, даже если он сидит в последних рядах. Это его право в кино, и с этим правом все мы обязаны считаться...»².

Познакомимся поближе со всем тем, что помогает кинодраматургу увидеть действие, построить и записать его с использованием кинематографических способов и средств выражения мысли.

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В КИНО И В ТЕАТРЕ

Какие же преимущества имеет кинодраматург по сравнению с автором театральной пьесы, какие особен-

¹ «Вопросы кинодраматургии», вып. I, М., «Искусство», 1954, стр. 48.

² Там же, стр. 14.

ности творчества диктует почти неограниченная возможность кинематографа переносить действие с одного места в другое, показывая событие не целиком, а частями?

Сжатие времени при перемене места действия

В сценарии «Жена», который не отличается большим количеством мест действия, они меняются больше ста раз. Такой свободный перенос действия с одного места на другое позволяет автору не только широко показать изображаемую в сценарии жизнь, но и предельно сжать каждое событие во времени. Событие раскрывается с той степенью детализации, имеет ту длительность, которые обуславливаются общим замыслом автора и значением данного события в сценарии.

Рассмотрим несколько сцен из сценария «Жена».

...Пристань Караево. Только что пришел пароход.

В толпе приехавших Наташа и Рая. Рая нерешительно обращается к начальнику пристани:

— Товарищ, далеко тут строительный участок?

— Четвертый? Километров двенадцать.

Рая и Наташа переглянулись.

— Да вы выйдете на шоссе, там вас подхватят...

Автор не показывает ни парохода, ни того, как с него сходят пассажиры. Автору важно дать само появление героев на пристани. Не показывается и то, как девушки вышли на шоссе, как их на шоссе «подхватили», а прямо после реплики: «Да вы выйдете на шоссе, вас там подхватят» — мы видим Наташу и Раю в кабине мчащегося по дороге самосвала.

Эта сцена проезда необходима автору для характеристики строительства — оно большое (навстречу летят машины со строительным лесом, кирпичом, битым камнем, катушками электрокабелей и проволоки), и для того, чтобы характеризовать Раю, которая в интересах своей подруги хочет разузнать, что думают о Ромашко его подчиненные. Короткий разговор заканчивается репликой шофера:

— Ромашко? Да не знаю, мы с ним не работали, а врать не хочу...

И сразу же после этого мы видим Наташу и Раю идущими по четвертому строительному участку и спра-

шивающими у счетовода и ожидающих на лавочке у конторы, где Ромашко.

Эти короткие сцены вводят зрителя в атмосферу строительства и заканчиваются сценой встречи девушек с Ромашко. В ней автор раскрывает огромную радость Ромашко и смущение девушек. Сцена заканчивается репликой Сергея Ромашко в ответ на боязнь Наташи стеснить его:

— Вы?! Вот чепуха! Вы будете жить у меня, а я устроюсь тут, в конторе.

Начинается новая сцена.

День на исходе. По бурному выжженному солнцем холму быстро идут Наташа и Сергей и т. д.

Реальное время, в которое произошли эти небольшие события сценария (прибытие на пристань, проезд в кабине самосвала, встреча героев у конторы строительства), — несколько часов, а то непрерывное действие, которое мы видим на экране, продолжается всего две минуты. В приведенных примерах действие перебрасывается с одного места на другое три раза. Всего же, как мы уже сказали, в сценарии это делается больше ста раз. Отсюда ясно, какой насыщенностью непосредственно показанными событиями, происходящими в разных местах, обладает сценарий по сравнению с пьесой.

В театре действие делится на акты, акт в свою очередь обычно делится на картины. Это разделение или с переходом на новое место, то есть со сменой декорации, или без него и позволяет театру раздвигать рамки времени, поскольку между актами могут быть более или менее значительные временные интервалы — действие следующего акта или картины может происходить через несколько часов, дней, недель, месяцев и даже лет.

Но эти возможности театра крайне ограничены: действие обычно делится на три и редко на четыре-пять актов. Акт имеет одну-две, реже три картины. Действие же, происходящее внутри акта, полностью совпадает с реально протекающим временем и сжато быть не может.

Эту разницу в методах построения драматического действия для сцены и для кинематографа надо хорошо понять, ощутить.

Автор пьесы старается мотивированно свести действие к двум-трем и редко шести-десяти местам действия, деля акты на картины. Автор сценария не связан

техникой сцены, он думает над правдивым мотивированным развитием конфликта, и его не смущает необходимость показать героя в самых разнообразных и непрерывно меняющихся местах действия.

Сжатие времени внутри сцены и эпизода

Отличие кинодействия от действия театрального не только в указанных выше особенностях. Передвижной киноаппарат и микрофон позволяют суживать события во времени и отбрасывать несущественное, лишнее не только между сценами, но и внутри их.

В фильме «Чужая родня» есть такая сцена: Федор бежит по селу, спеша отобрать у Силана лошадь, которую тот обманным путем взял в колхозе для пахоты своего приусадебного участка.

Прибежав на огород, Федор требует, чтобы Силан прекратил пахоту, выпрягает лошадь и уводит ее.

В отличие от театра, сцена, как мы видим, подается не целиком, не в ее жизненной непрерывности, а разбивается на части, на отдельные моменты и из наиболее существенных для смысла сцены моментов и создается образ происходящего. Эти отдельные моменты сцены, каждый из которых снят киноаппаратом с одной точки, называются кадрами.

Кадр можно снять разным планом, в зависимости от того, что надо показать в нем. Если для уяснения смысла происходящего необходимо показать героя среди какой-то обстановки, пейзажа, то кадр снимается общим планом. Если внимание зрителя надо сосредоточить на фигуре актера, на находящейся непосредственно около него обстановке, дается средний план. Крупный план — это лицо или поясное изображение героя. В этом случае кроме мимики лица могут быть выразительными руки и корпус актера.

Проанализируем приведенный выше эпизод по записи, точно воспроизводящей его действие (монтажный лист фильма «Чужая родня»).

Авторы показывают общим планом бегущего по улице к огородам Федора. Этот кадр длится шесть секунд. Затем — тоже общим планом — показывается огород, на котором, понукая лошадь, распахивает землю Силантий. Также — шесть секунд. Ясно, что время здесь экранное,

а не реальное.
бежать дальше.
Неловких
кричащего Силан-
— Стой, бегает Федор.
Затем сред-
— Стой, бегает Федор.
В глубине
— Чего тебе
Крупный план
— Выпрягай
Крупный план
Средний план
— Назад! —

кунды).
Смена этого
времени.

Общий план
рый уже отцепи-

— Так, сыно-

Прошло около

Силантия, котор-

— ...Видно з-

чьи щи хлебае-

Этот крупный

кунд, позволяет

чившим на общ-

шимся взять воз-

Силантий.

— А вожжи

— Та-а-ак,—

На крупном

ему надо отойти

на общем плане

ра), разворачива-

кричит виднеющ-

— Позорить

себе и жене на ш-

Крупный план

III секунд).

В каждом ка-

не всех действую-

а не реальное, ибо за шесть секунд Федор не мог пробежать полсела. Восприятие времени условное.

Неполных три секунды длится крупный план Федора, кричащего Силантию:

— Стой, батя!

Затем средним планом дается лошадь, к которой подбегает Федор, хватая ее под узцы.

— Стой, батя!

В глубине кадра виден Силантий.

— Чего тебе? (пять секунд).

Крупный план Федора:

— Выпрягай! (две секунды).

Крупный план Силантия (две секунды).

Средний план. Федор подает назад лошадь.

— Назад! — и делает движение к вальку (две секунды).

Смена этого плана общим опять привела к сжатию времени.

Общий план. Мы видим Силантия и Федора, который уже отцепил валец.

— Так, сынок, так, вот спасибо...

Прошло около пяти секунд. Дается крупный план Силантия, который заканчивает фразу:

— ...Видно забываешь, под чьей крышей живешь, чьи щи хлебаешь!

Этот крупный план, держащийся на экране пять секунд, позволяет авторам показать Федора уже закончившим на общем плане распрягать лошадь и пытающимся взять вожжи, которые держит в руках и не отдает Силантий.

— А вожжи не дам. Мои вожжи, не колхозные.

— Та-а-ак,— говорит Федор.

На крупном плане он отцепляет вожжи (для этого ему надо отойти от Силантия, пойти к голове лошади, на общем плане дается только начало движения Федора), разворачивает лошадь, ведет ее в глубину кадра, кричит виднеющемуся в глубине кадра Силантию:

— Позорить себя не дам! Щами меня не попрекай, себе и жене на щи заработаю! (Кадр длится 20 секунд.)

Крупный план Силантия, сматывающего вожжи (11 секунд).

В каждом кадре зритель видит не всю обстановку, не всех действующих лиц, а только то, что необходимо

в данный момент для понимания происходящего, на что нужно обратить основное или исключительное внимание.

В силу этого и происходит концентрация действия эпизода, сжимание его во времени и в пространстве.

Приведенный эпизод занимает около тридцати пяти метров и идет на экране немногим больше одной минуты.

От сценариста не требуется писать сценарии в форме постановочной, обозначая номер кадра, его план и указывая разные технические приемы съемки. Это сделает режиссер. Но сценарист обязан хорошо видеть описываемые им моменты действия в их сцеплении друг с другом, их величину, иначе он перегрузит сценарий и не уложит действие в необходимый метраж фильма.

Особая выразительность пространства в кино

Возможность перебрасывать действие с одного места на другое, возможность выделять те или иные части пространства в зависимости от того, что в данном случае важно для смысла происходящего, делает существенно отличным использование места действия в кино по сравнению с театром.

Автор киносценария имеет неизмеримо большую возможность органически связать места действия с самим действием, заставить их непосредственно «работать» на это действие, на раскрытие конфликта, на ход борьбы, на конструирование образа героя.

Возьмем такое место действия, как шоссе в фильме «Дело Румянцева». О том, как шофер Румянцев полюбил встретившуюся ему на дороге девушку, о том, что его грузовик потерпел аварию, в которой эта девушка была ранена, на сцене театра рассказывали бы герои пьесы, и, может быть, частично это было бы показано отраженно, то есть за сценой мы слышали бы шум машины, а на сцене видели бы, скажем, их тени, слышали бы отдельные реплики и т. д.

В кино съемочная камера показывает нам памятное для героя место непосредственно. Мы видим мостик, около которого девушка с велосипедом ждала, кто из водителей подвезет ее, видим, как развивались отношения между героями во время движения машины по

шоссе и остановки у базы: девушка заснула, укаченная ходом машины, и склонила голову на плечо шофера, и он, боясь потревожить сон девушки, не вышел на остановке машины у базы.

Мы видим далее, как на шоссе выбегает за мячом девочка, как Румянцев тормозит, сворачивает с дороги, врывается в стену ограды и т. д.

Шоссе органически введено в действие. «Играет» оно и в дальнейшем. На шоссе Румянцев попадает в ловушку, подстроенную спекулянтами, и его в результате этого обвиняют в хищении государственного имущества и т. д.

Так же органична для действия в фильме «Рим в 11 часов» лестница дома, где помещается контора и где произошла катастрофа. Таким местом в фильме «Верные друзья» являются плот и река. Подобных примеров можно привести сотни.

Сценарист выбирает место действия, исходя не только из его жизненной достоверности, но и выразительности. Драматург же часто вынужден поступаться этим требованием, считаясь как с условностью изображения обстановки действия, так и с очень ограниченными в отношении ее выбора условиями театра.

В каждом фильме есть проходы действующих лиц, проезды и подобные им куски действия, связывающие отдельные сцены, а также имеющие самостоятельное значение. Опытный автор всегда стремится в этих случаях использовать время, место действия, пейзаж так, чтобы они помогали раскрыть душевное состояние героя, а иногда и связывает его с окружающей обстановкой. Вот, например, как в сценарии «Ленин в Октябре» дан проход В. И. Ленина, возвращающегося с исторического заседания ЦК, на котором было вынесено постановление о вооруженном восстании. Это не только проход, но и раскрытие состояния Ленина, занятого раздумыванием каких-то сложных обстоятельств.

«Ильич идет, распахнувшись, несмотря на дождь, не замечая его. Ветер рвет плащ с его плеч. Он идет то быстро... то вдруг... замедляет шаги, почти останавливается. Потом, рывком взмахнув рукой, ускоряет шаг, чуть не бежит.

Вихрь мыслей то вызывает улыбку на его губах, то удивительное по своей значительности и яркости «гм...

гм...» вдруг срывается с его уст. Его глаза то прищуриваются, то иронически улыбаются, то сверкает гневом острый, яркий взгляд. Объятый гигантской мыслительной работой, он то хмурит огромный лоб, то шевелит губами, собираясь что-то сказать, но ничего не говорит и только вдруг ускоряет шаги...».

У опытного киносценариста пейзаж, дается ли он с людьми или без людей, всегда неотъемлемая часть выразительной стороны действия.

Когда в «Чапаеве» по протянувшемуся далеко к горизонту шоссе уходит машина с комиссаром, превращаясь в удаляющуюся точку, пустынный пейзаж усиливает драматизм момента. Когда Анка в том же фильме провожает Петьку, уходящего за «языком», меняющиеся пейзажи создают определенное настроение.

«Петька, не оглядываясь, идет по улице.

Анка долго смотрит ему вслед неожиданно потеплевшими глазами.

Туман над рекой... Льется грустная мелодия баяна.

Рассвет... Лучи восходящего солнца просвечивают сквозь облака утреннего пара, стелющегося над тихой водной гладью.

Кусты на обрыве раздвинулись, показалась физиономия Петьки. Он горящими глазами охотника заглянул вниз и бесшумно пополз».

Здесь пейзаж не только эмоционально сливается с настроением Анки, «работая» на лирическую тему расставания, но это и место действия следующего эпизода.

Пейзаж, обстановка действия нередко служит так называемым вторым планом кадра или сцены, приобретая подчас самостоятельное драматургическое значение.

«Герой бежит по аэродрому к телефону». Этот кадр можно снять так, что на переднем плане мы увидим бегущего человека, а на заднем — ангар или ограду, подъезд к аэродрому. Но можно на заднем плане, как это сделано в фильме «Летчики», дать нескончаемые ряды самолетов, и это невольно будет говорить о мощи нашей авиации.

В фильме «Урок жизни» вторым планом многих кадров и сцен является огромное строительство, создающее впечатляющую атмосферу творческого труда советских людей.

Следовательно, второй план кадра — это такой фон

действия в кадре, который, не отвлекая зрителя от основного действия, расширяет и углубляет образ действительности, в которой живут и борются герои.

«Второй план, если его понимать широко,— говорит кинорежиссер И. Хейфиц,— это фон, воспроизводящий эпоху, это события, которые непосредственно не входят в сюжет, но в то же время характеризуют его, дополняют и создают ту широкую панораму жизни, без которой первопланное действие всегда будет искусственно выделенным, оторванным от среды, неправдоподобно изолированным»¹.

Второй план может характеризовать отраженно и время действия и сущность обстановки. Так, в фильме «Последняя ночь» показан афишный столб, на котором расклеены объявления, приказы, театральные афиши.

Сегодня, 27 октября 1917 г.

Электротheater «Модерн»

«Жизни немые узоры», драма в 5-ти частях
с участием балерины Большого театра В. А. Коралли.

Театр Ю. Южного

«Дон Померанцо и дон Помидоро».

На все спектакли до 15-го ноября 1917 года
билеты проданы.

От штаба Московского округа

Вчера в Москве циркулировали слухи об аресте большевиками в Петрограде представителей Временного правительства. По имеющимся точным сведениям эти слухи вымышлены и совершенно не соответствуют действительности.

Командующий войсками Московского
Военного округа — Рябцев.

На афише изображена женщина, приподнявшая ногу до плеч. Каскад кружевных юбок. Черные чулки.
«Летом и зиму спешите к «Максиму».

Вторым планом можно контрастно оттенить первый план и решать другие специальные задачи.

Второй план — выразительный фон действия — сильное средство в руках киносценариста, помогающее прав-

¹ «Вопросы киносценариста», вып. II, М., «Искусство», 1956, стр. 87.

диво и интересно изобразить жизнь, полнее и содержательнее передать авторскую мысль, подчеркнуть главное, сделать его значительнее, убедительнее.

ДИАЛОГ В СЦЕНАРИИ И ФИЛЬМЕ

Слово — «первоэлемент» литературы, главное оружие писателя. Оно — средство выражения идеи, мысли, раскрытия характеров, судеб людей, всей многогранной жизни человеческого духа. Общеизвестно, какое большое значение придавали великие писатели точному, выразительному слову, какие усилия прилагали, чтобы добиться предельной смысловой и художественной ясности слова, фразы. Особенно сложна и ответственна эта работа в драме, где речь героев является ее основой.

В киносценариях и фильмах наряду с речью героя и часто в соединении с ней используются и другие средства для выражения авторской идеи, для построения драматического действия, но слово в устах персонажей с его точной выразительной функцией, с его богатством смысловой окраски является все же основным элементом кинодраматургического произведения. Работая над диалогом, ни на минуту не следует забывать о том, что каждое слово, каждая реплика героя должны быть подчинены определенной драматургической задаче.

Путь к созданию лаконичной, индивидуальной и яркой речи героев лежит не только через изучение языка народа, не только через проникновение во внутренний мир человеческой личности с ее неповторимыми особенностями; необходимым условием является также изучение богатейшего опыта работы над диалогом великих драматургов прошлого, изучение диалога в лучших пьесах и особенно в сценариях советских и прогрессивных зарубежных авторов, так как диалог в кино, имея много общего с театральным, в то же время существенно от него отличается.

Укажем здесь на основные требования, которые можно предъявлять к диалогу в кино.

Действенность диалога

Диалог в сценарии, равно как и в пьесе, романе, служит раскрытию поведения героев, их мировоззрения, характеров, чувств.

Включая разговор героев в ту или иную сцену сценария, автор всегда ставит перед собой цель: действительно показать их отношения между собой, отношение к другим персонажам. Это всегда разговор драматический, нужный действию,двигающий его, способствующий наиболее полному его раскрытию, наиболее глубокому выявлению основной мысли сценария.

Диалог, в котором герои не скрывают своих намерений, своих мыслей, называют прямым. Пример такого диалога можно привести из фильма «Крутые горки».

В колхозе сняли председателя Горелова и избрали Фролова. Предстоит сдача дел. Диалог в проводимом здесь эпизоде — это своеобразный поединок: «нападение» одного и «защита» другого. Борьба ведется с использованием разнообразных средств: разной аргументации, юмора, угрозы. Намерения свои герои не скрывают — их устремления обнажены.

«...Фролов уже был в правлении. Кроме него за маленьким столиком в углу сидела Зинка, дочка Кочетка, работающая счетоводом колхоза.

— Привет! — чуть веселее, чем следовало бы, сказал Горелов, подавая руку Фролову. — Ну как, о политике сначала поговорим или прямо к делу?

— Как хочешь, — улыбнулся Фролов.

— По мне, тянуть нечего. Вот стол. — Горелов хлопнул ладонью по столу у окна. — Вот табуреточка, — он рукавом смахнул с нее воображаемую пыль. — Рабочее место, так сказать, обеспечено!.. А это Зинка, девка красивая, смирная, хошь любуйся на нее, хошь с кашей ешь (Зинка, с острым любопытством следившая за происходящим, фыркнула). Еще что? Вот тебе сундук нескораемый — деньги прятать.

— Много ли денег-то? — усмехнулся Фролов.

— Двести тыщ!

— Скажи, пожалуйста!

— Долгу в банке!..

Зинка снова фыркнула.

— Слышь, вот тебе печать, — Горелов отпер сундук, достал печать и папку с бумагами. — Отчет ревизии. Садись пиши приемочный акт.

— Экий ты! — возразил Фролов.

— А чего же ты хочешь?

— А вот проверим все по порядку — расход, приход

года за три, чтоб вся картина ясна была, почему колхоз в упадок пришел. Сами не разберемся — ревизоров из города вызовем.

Слушая все это, Зинка ерзала на табуретке, глаза ее сверкали от любопытства.

В это время по улице прошла Анна с ведрами. Фролов увидел ее из окна и машинально проводил взглядом. Горелов перехватил его взгляд и истолковал по-своему.

Он задышал всей грудью, наливаясь гневом, и вдруг, обернувшись к Зинке, бросил:

— А ну-ка, выйди!

— Это зачем? Сиди, Зина, — остановил ее Фролов.

Зина, которая было с готовностью встала, еще охотней снова села.

— Хитер! Свидетеля оставляешь? Подкапываешься? А я не боюсь!

— Ну вот и хорошо. А чего ж тебе бояться?

— Думаешь, не вижу, куда целишь? Дождался своего часу? — задыхаясь от бешенства, подступив к нему вплотную, спросил Горелов.

Фролов, потемнев, отстранил его от себя:

— А ты знай край, да не падай, товарищ Горелов. Это не простое мое право, а обязанность. Я должен знать, почему колхоз захирел.

— Врешь, врешь, дьявол! Старые счета сводишь! За Нюшку мстишься!

Зинка испуганно смотрит на стоящих друг против друга Фролова и Горелова. Фролов сдержался:

— Иди-ка ты домой, товарищ Горелов. А как остынешь — приходи, пойдем по хозяйству.

— Рано гонишь — я здесь еще хозяин! — не удержался Горелов, хотя и приутих немного.

— Ну, как знаешь. — И Фролов быстро вышел.

Горелов тяжело опустился на табурет, что есть силы сдвинул голову ладонями.

Зинка потихоньку встала, вышла на цыпочках и осторожно закрыла дверь».

Действенность диалога проявляется не только в таких сценах, где действию героя (или героев) противодействует другой герой (или другие герои). Могут быть очень нужные, органически связанные с развитием сюжета сцены, в которых герой сталкивается с эпизодическими персонажами, не имеющими своей сюжетной

линии. Так, в сценарии «Весна на Заречной улице» есть эпизод, где мы знакомимся с сестренкой сталевара Саши и его маленьким братишкой. В «столкновении» с ними героя раскрывается его внутренний мир, мы узнаем о герое нечто новое, сопоставляем с тем, что уже знали о нем раньше, и глубже заинтересовываемся им. Сюжет в данном эпизоде продолжает развиваться.

Эпизод начинается с показа молодого сталевара, сидящего поздним вечером за столом. Перед ним чертежи и тетрадки. В соседней комнате спит младший брат Саши, а его сестренка, сидя в ночной рубашке на кровати, читает Блока.

«Я любил твое белое платье,
Утонченность мечты разлюбив...».

Девчурка просит Сашу объяснить ей непонятное — «утонченность мечты».

«— «Утонченность мечты»... — Саша наморщил лоб. — Ну это... как тебе сказать... Он перелистал книгу, не зная, как выбраться из щекотливого положения, не уронив своего достоинства и авторитета. — Ну... в общем... — но вдруг глаза его удивленно застыли, сердито впились в книгу. — А где это ты взяла?! — забыв о всяких утонченностях, грозно спросил он.

— В библиотеке, — не понимая, в чем дело, тихо ответила сестренка.

Саша растерянно заморгал глазами.

— А это кто такой?!

На титульном листе книги был портрет того самого пышноволосого, длиннолицего юноши, который стоял в рамке под стеклом на столике Тани.

— Поэт. Александр Блок.

— Поэт? — Саша пристально и недоверчиво разглядывал портрет. — Лауреат?!

— Не знаю, — неуверенно сказала сестренка.

Саша лихорадочно листал страницы».

Саша задает несколько вопросов сестренке, и ему становится ясно, что портрет на столике у Тани — это не портрет ее жениха. Диалог этой половины эпизода, возникая естественно и непринужденно, показывает Сашу в новом для нас положении: то, что он старший в семье, что он ночами сидит за какими-то чертежами. Но основная роль диалога в ином: вопрос сестренки об «утонченности мечты» заставляет зрителя понять, что

Саша далек еще не только от понимания классической музыки (что мы явственно ощутили в предыдущей сцене), но и от элементарного знания литературы. Разговор этот носит драматический оттенок для самого героя, заставляя его почувствовать то расстояние, которое отделяет его от юной учительницы.

Проследим, как во второй половине данного эпизода диалог углубляет и акцентирует действенность эпизода, его смысловую функцию.

Пробрав сестру за то, что она «до утра про любовь читает», а заодно и братишку, который «футболом в классе стекла бьет», Саша погасил свет, прикрыл за собой дверь, подошел к столу и решительно углубился в работу... Прошел мимо босиком, направляясь в коридор, проснувшийся братишка... Саша бросает ему тапочки: «Простудишься!» На обратном пути братишка остановился рядом с Сашей у стола, спрашивает, что тот делает.

— Печь... кислородом дышит, — отвечает Саша. — Я хочу, чтобы ей легче дышалось. Понимаешь?

Братишка не понимает.

«...Саша глубоко вздохнул и с неожиданной мечтательностью спросил:

— А вот скажи, нравится тебе наша фамилия — Савченко? Звучит?!

— Вроде звучит, — подумав, серьезно ответил братишка.

— Ну, это для тебя она звучит, — горестно махнул рукой Саша. — А вот для некоторых не звучит... Вот, например, Рахманинов — звучит... Или этот вот, — взял со стола книгу, — Блок, — раскрыл наугад, прочел громко: — «Я шел во тьме дождливой ночи и в старом доме у окна узнал задумчивые очи...». Звучит?!

— Звучит, — авторитетно подтвердил братишка.

— Вот я и хочу, — поворачиваясь к нему, горячо сказал Саша, — чтоб и наша фамилия зазвучала! Чтоб ее все узнали!.. И чтоб она тоже почувствовала...

— Кто — она? — братишка лукаво смотрел на него.

— Печь, — коротко вздохнул Саша».

Таким образом, диалог второй половины эпизода показал нам Сашу, как заботливого брата, раскрыл нам его любовь к своей профессии и в то же время честолюбивые черты в его характере.

Помимо этих видов диалога в сценарии встречается много реплик, непосредственно не развивающих борьбу героев, их столкновения со второстепенными персонажами, а имеющих задачу информировать зрителя о происшедшем, подготовить возникновение какой-либо ситуации, мотивировать поступок героя и т. д.

Вот одна из таких сцен в сценарии «За витриной универмага».

«Крылов. Так это, оказывается, ты поступаешь к нам?»

Соня. Я.

Крылов. Из-за тебя тут просто паника. Директору целый день отовсюду звонят.

Соня. Честное слово, Михаил Иванович, я не виновата, я никого не просила. Просто вчера на катке сказала, что сегодня иду сюда оформляться.

Крылов. А как же с твоим техникумом?

Соня. Перейду на заочный».

Кинодраматург стремится свести такие сцены и реплики до минимума, не акцентировать их. Но бывает иногда, что в сценарии и в фильме в ряде эпизодов мы слышим диалог, который как будто бы совершенно не связан с действием, с темой сценария, с задачами, которые встают перед автором в данном эпизоде, и в нем нет подтекста.

Вот, например, в экспозиционных сценах фильма «Рим в 11 часов» женщины, собравшиеся около ворот дома, где нужна машинистка, ведут оживленные разговоры на самые различные темы: о том, можно ли влюбиться с первого взгляда, о прическе и т. д. В действительности такой диалог, конечно, имеет свою задачу в сценарии. Он придает действию правдивость, жизненность, убедительность, он обуславливает возникновение в репликах мотивов, необходимых автору для подготовки определенных драматических моментов и движения сюжета.

«— А я просто не терплю мужчин маленького роста. Да! — говорит девушка в шляпке девушке с родинкой. Обе заходят в кафе, обращаются к бармену:

— Две чашки кофе. И побыстрей, пожалуйста, а то их там уж целый полк собрался.

Бармен подает кофе Адриане.

— Прошу вас, синьорина.

Девушка в шляпке и девушка с родинкой, увидев Адриану, подходят к ней.

— А! Здравствуй, Адриана.

— Здравствуй.

Девушка в шляпке:

— А, ты прическу изменила. Хм! Прежняя была лучше. Знаешь, — обращается она к подруге, — *мы вместе работали... Но меня уволили, а она смогла остаться.*

Адриана: — *Я уже не работаю там.*

Девушка в шляпке:

— *Ты там не работаешь?»* и т. д.

Подчеркнутые нами реплики относятся непосредственно к действию, так как характеризуют обстановку и завязывают сюжетную линию Адрианы. Не подчеркнутые же реплики характеризуют девушек, подготавливают действенные реплики, делая разговор живым.

Это большое искусство строить диалог так, чтобы он ощущался как разговор живой, не схематичный и чтобы в то же время он двигал действие вперед, раскрывая все новое и новое в людях и обстоятельствах.

Действенные функции несет и диалог косвенный — диалог с подтекстом. В нем намерения героев скрыты, их чувства маскируются словами и поведением, не имеющими к этим чувствам и намерениям непосредственного отношения и отражающими их косвенно. Такой диалог мы находим в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад».

Лопухин наедине с Варей. Напомним, что это свидание устроила с согласия Лопухина Раневская. Она хочет выдать за него свою приемную дочь. Варе мучительно стыдно во время этой сцены, так как она понимает, что Лопухину жениться на ней не хочется, а Лопухин, который обещал Раневской поговорить с Варей о браке, хотел бы, чтобы этот разговор не состоялся.

Это свое состояние герои и пытаются скрыть разговором о делах, не имеющих отношения к браку.

Варя делает вид, что что-то ищет, долго осматривая вещи, а Лопухин спрашивает, что она ищет, куда собирается перебраться из этого дома, говорит о погоде, и когда со двора кто-то позвал Лопухина, то он, как говорит ремарка Чехова, «быстро уходит, точно давно ждал этого», а «Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает».

В кино косвенный диалог принимает самые разнообразные формы, причем вскрыванию подтекста диалога помогает хорошо видимая зрителем мимика актера.

В этом смысле удачно решена сцена встречи бухгалтера Петра с животноводом Верой в конторе на летнем пастбище скота в фильме «Щедрое лето».

Они хотят сказать друг другу, что любят, что очень сильно любят друг друга, их взгляды выдают это, но... разговор заходит о водопроводных трубах для строительства колхозных построек, о кирпиче.

В сценарии «Семеро смелых» есть интересно сделанный эпизод, построенный весь на косвенном диалоге. В крошечной занесенной снегом палатке Богун и Женя. Они выбросились с парашютом из потерпевшего аварию самолета. Тихо... только шуршит поземка... Они ведут разговор о черешне, которой их угощал когда-то один из друзей, рассказывают друг другу сказки и одновременно прислушиваются к шелесту поземки — ждут, не идет ли помощь...

Подтекст этого диалога говорит о желании Богуна и Жени поддержать друг друга, отвлечь от ужасного положения, в котором они очутились в результате аварии самолета.

Пример удачной косвенной реплики есть и в конце сценария «Весна на Заречной улице», когда Саша помогает Тане собрать экзаменационные билеты, разлетевшиеся по комнате.

«...Они чуть не столкнулись лбами, стоя на полу на коленях, впервые взглянули друг другу в глаза, смутились и одновременно поднялись, держа охапки билетов в руках.

Так стояли и смотрели друг на друга, запыхавшиеся, не зная, что сказать.

Потом Саша протянул руку, вытащил из Таниной охапки наудачу один билет и громко прочел:

— Билет номер семнадцатый. Вопрос первый: «В каких случаях употребляется многоточие?» — Подумал секунду и ответил: — «Многоточие ставится в конце предложения или целого рассказа, когда он не закончен и многое еще осталось впереди...». Посмотрел ей в глаза и тихо спросил: — Верно?

Таня улыбнулась и кивнула...».

Диалог становится бездейственным, когда сценарий

иллюстративен. Вот пример такого диалога из сценария фильма «Улица молодости».

Героиня сценария Клава идет по улице, держит в руках пачку книг, ее догоняет Иван, несущий сверток из гастронома.

«...Иван. Клава? Добрый вечер!

Клава. Здравствуйте.

Иван. С покупками? *(Осматривает пачку книг.)*
Все одни книги. Про любовь, про войну?

Клава. Про Иванушку-дурачка.

Иван. Ага, все сказки.

Клава. А у вас, наверное, одни бутылки?

Иван. Почему бутылки? Бакалея — гастроном. Запас на неделю. Угощайтесь!

Иван достает из кармана горсть конфет...».

Клава приносит книги в общежитие. Появляется ее подруга Нина. Она показывает девушкам то, на что истратила свою зарплату: платье, конфеты, сумочку, босоножки. Нина берет с тумбочки пачку книг и обращается к Клаве.

«...Нина. Опять книг накупила? «Управление краном», на что деньги расходуешь?

Клава. Кто на что!

Нина. Все еще надеешься? Крановщица без портфеля!

Клава. Пусти! *(Берет у Нины книги.)*

Нина. Так всю молодость за книгами просидишь.

Клава. Уж не по парикмахерским...» и т. д.

Автор, видимо, хочет показать, что одна девушка серьезная, трудолюбивая (покупает после полочки книги, хочет стать крановщицей), а другая легкомысленная, пустая (она тратит деньги на наряды, не только сама не хочет учиться, но презрительно относится к стремлениям подруги). Но вместо того, чтобы раскрыть эти характеристики в действии так, чтобы вывод сделал сам зритель, автор чрезвычайно схематично, бледно иллюстрирует свои мысли подобными невыразительными репликами. Действие здесь не связано ни с предыдущими, ни с последующими эпизодами. Героини ставятся в необязательные по ходу действия обстоятельства и говорят не то, что требует неумолимое развитие конфликта, а то, что надо сказать автору.

В сценарии «Ночной патруль» по замыслу авторов

должно было быть показано, что работники милиции не только умело расследуют преступления, но и пытаются перевоспитать воров и преступников. Но, не справившись с задачей органического раскрытия этой мысли в конкретном действии, они заставляют одного из героев — генерала Кречетова — несколько раз се декламировать.

«— Если кто-либо из вас,— говорит Кречетов курсантам,— станет равнодушным к судьбе человека... пусть подаст рапорт... где честно напишет, что к дальнейшей службе в милиции не способен»; «Мы должны не только ловить преступников, но и перевоспитывать их,— поучает Кречетов лейтенанта Кастьянова»; «Никогда не торопитесь, капитан Соболев, выносить необоснованное постановление», — говорит он в другом случае и т. д. Эти реплики ничего не меняют в ходе действия, никак не связаны с ним. Они — лишь голая иллюстрация мысли авторов о воспитательной роли милиции.

Иллюстративный диалог, как и иллюстративный сценарий, всегда бездействен и свидетельствует о неумении или нежелании автора найти путь действенного раскрытия идеи произведения.

Связь диалога с мимикой [и движением актера

Обычно слово порождает жест, но иногда жест предваряет слово. Во всех случаях слово тесно связано с жестом, с мимикой, с движением актера.

Театральный драматург не всегда может рассчитывать на то, что мимика и жесты действующих лиц будут дополнять или самостоятельно выражать те или иные драматические моменты действия. Зритель первого ряда видит мимику и жест актера лучше, чем зритель последнего ряда. Если зритель партера видит актера, скажем, в профиль, то в этот же момент зритель правой ложи видит лишь затылок актера. Жест и движение актера не могут восприниматься одинаково всеми зрителями театра. Поэтому драматург выражает действие героев главным образом через диалог и лишь изредка дает короткие указания актеру в ремарке. Он не подсказывает актеру мимического выражения состояния героя в каждый момент действия. В кинофильме любой момент действия не только виден с одной и той же точки,

но и может быть приближен к зрителю. Поэтому сценарист имеет возможность связать диалог с мимикой, движением персонажа. Динамическая природа кинематографа не терпит злоупотреблений словом и игнорирования выразительного движения.

Взаимосвязь жеста и слова в кино позволяет очень концентрированно решать отдельные сцены. Классический пример такого решения мы находим в «Чапаеве».

Чапаев и Петька только что убедились, что комиссар был прав, арестовав командира, который не обращал внимания на беспорядок в своем взводе.

«Петька появляется около Чапаева и, подавая ему сброшенное снаряжение, таинственно шепчет:

— Василь Иванович. А комиссар-то — парень...

Он не может подобрать выражения и только жестом руки вверх определяет уважительность своего отношения к Фурманову и характеризует его самого.

— А я думал...

Снова жестом руки, на этот раз вниз, он пытается определить ошибочность своего первоначального мнения о комиссаре, как о человеке «так себе, ни то ни се».

— Ты думал!.. — передразнивает его Чапаев. И так же таинственно, с оттенком хвастливой гордости добавляет: — Знаешь, уж к Чапаеву не пришлют... замухрышку какого-нибудь».

Возможность выделить на экране Чапаева и Петьку, четко построить их игру позволила за счет слова предельно нагрузить жест и мимику актера.

Эта особенность ярко видна при сравнении пьесы с ее экранизацией.

Сравним отрывок из пьесы А. Н. Островского «Гроза» (свидание Катерины с Борисом) с тем же отрывком из киносценария, созданного по этой пьесе. Вошедшие в сценарий реплики из пьесы подчеркнуты. Реплик по сравнению с пьесой в сценарии очень мало и сами реплики короче.

В тексте отрывка из киносценария обратите внимание на ремарки, относящиеся к поведению Катерины и долженствующие в игре актрисы частично заменить реплики, имеющиеся в пьесе. Обратите также внимание на фон (пластический и звуковой), углубляющий и подчеркивающий эти состояния персонажа и мотивирующий его.

Прочтите отрывок из пьесы, потом отрывок из сценария, а затем сравните оба отрывка.

Отрывок из пьесы

Борис. Это вы, Катерина Петровна?

(Молчание.)

Уж как мне благодарить вас, я и не знаю.

(Молчание.)

Кабы вы знали, Катерина Петровна, как я люблю вас! *(Хочет взять ее за руку.)*

Катерина *(с испугом, но не поднимая глаз)*. Не трогай, не трогай меня! Ах! Ах!

Борис. Не сердитесь!

Катерина. Поди от меня! Поди прочь, окаянный человек! Ты знаешь ли: ведь мне не замолить этого греха, не замолить никогда! Ведь он камнем ляжет на душу, камнем.

Борис. Не гоните меня!

Катерина. Зачем ты пришел? Зачем ты пришел, погубитель мой? Ведь я замужем, ведь мне с мужем жить до гробовой доски...

Борис. Лучше б мне не видеть вас!

Катерина *(с волнением)*. Ведь, что я себе готовлю. Где мне место-то, знаешь ли?

Борис. Успокойтесь! *(Берет ее за руку.)*
Сядьте!

Отрывок из киносценария

— Катерина Петровна,— обрадовался Борис, сам не веря своему счастью. Катерина молчала, ничего не отвечала, только со страхом смотрела на Бориса.

— Уж как мне благодарить вас, я и не знаю,— шептал Борис, приближаясь и беря Катерину за руку.

— Как я люблю вас, Катерина Петровна,— бросился к ней Борис.

Катерина повернулась резко и пыталась уйти. Борис ее удержал.

— Успокойтесь! — успокаивал он Катерину.— Сядьте! — уговаривал он ее.

Катерина. Зачем ты моей гибели хочешь?

Борис. Как же я могу хотеть вашей гибели, когда люблю вас больше всего на свете, больше самого себя!

Катерина. Нет, нет! Ты меня загубил!

Борис. Разве я злодей какой?

Борис. Сохрани меня бог! Пусть лучше я сам погибну!

Катерина. Ну, как же ты не загубил меня, коли я, бросивши дом, ночью иду к тебе.

Борис. Ваша воля была на то.

Катерина. Нет у меня воли. Кабы была у меня воля, не пошла бы я к тебе. *(Поднимает глаза и смотрит на Бориса.)*

Небольшое молчание.

Твоя теперь воля надомной, разве ты не видишь!

Борис *(обнимает Катерину)*. Жизнь моя!.. и т. д.

Катерина молчала и, не в силах сопротивляться, села на скамью около калитки.

— Я люблю вас,— твердил Борис.— Люблю больше всего на свете, больше самого себя...

— Ты меня загубил,— наконец сказала она.

И, несмотря на протесты Бориса, твердила:

— Загубил... Загубил...

— Ваша воля была на то,— пытался оправдаться Борис.

— Нет у меня воли,— бес- сильно сказала Катерина и повернулась к Борису.

— Твоя теперь воля надомной...

— Жизнь моя,— зашептал Борис, целуя ее. Освещенный луной простор противоположного берега, издалека несется песня, и повисла эта песня, как повисла жизнь, и тяжела песня, как женская доля. Тянется грустный протяжный мотив, за душу хватает, сердце разрывает в куски... и т. д.

Во всей этой сцене свидания Екатерины с Борисом — тридцать восемь реплик. В сценарии из них использовано двенадцать, причем каждая из этих двенадцати реплик подверглась сокращению.

Однако требование сжатости в кино нельзя понимать как догму. Смысл этого требования не в том, чтобы люди обязательно говорили мало, а в том, чтобы в их словах было только то, что необходимо для действия, для раскрытия характера, только то, что может быть лучше всего выражено именно словом.

Требование сжатости кинодиалога обязательно предполагает использование чисто кинематографических выразительных средств.

Индивидуализация языка героев Характерность диалога

Добиваясь кинематографического, то есть действенного, экономного построения диалога, нельзя забывать о главном: диалог в сценарии, так же как и в любом другом художественном произведении, должен быть индивидуализирован. Нет одинаковых людей и нет одного для всех строя речи. Исходя из характера героя, его профессии, его биографии, исходя из среды, которая окружает его, сценарист ищет ту характерность, особенность языка, которая отличает этого человека.

Такую индивидуализированность речи действующих лиц, ее лексическое своеобразие мы находим в лучших наших сценариях и фильмах.

Вспомним эпизод, в котором Чапаев подводит итог обсуждению плана наступления на станицу Сломихинскую.

«— Так... На то, что вы тут говорили,— наплевать и забыть! Ну, вот что... теперь слушай, как я буду командовать. Наступать будем с обоих флангов. Речку вброд не переходить — мост выдержит, я сам проверял. Атаку начать в пять часов утра. А пойдем мы...».

Или его обращение к бойцам и крестьянам с речью:

«— Это как же понимать, товарищи бойцы? Позор дивизии нашей, всей Красной Армии... пятно! — голос Чапаева зазвенел. — Вы у кого тащите? У своего же мужика тащите! А между прочим мы за этого мужика да за рабочего жизни свои кладем. Супротив эксплуатации... и прочего там... капиталу разного».

Потемкин в фильме «Адмирал Ушаков» говорит Ушакову:

«— Много, много на себя берешь, посему и думаю: не

послать ли тебя в Адмиралтейств-коллегию? Будешь там кровь портить старым песочницам, а? Болярин ты худородный, доходы твои убогие, людишек у тебя нет нисколько. Одна флейта голландская. Слыхал, играешь?»

Вспомним речь действующих лиц в фильме «Большая семья»:

«Басманов. Вот отец твой, Матвей Дорофеевич, полвека на заводе протрубил, а теперь что, в сторожа...

Дед Матвей. Полвека... Ты за меня, Басманов, не переживай, ты о себе думай.

Илья. Правильно, батя. Мы — рабочий класс, а рабочий класс — это, знаешь... это база всей жизни человечества и на всем земном шаре.

Алексей. Теоретик ты, батя!

Илья. А что?

Алексей. Да не база, а базис говорят.

Евсеев. Ну-ну... молод еще учить-то, базис...

Илья. Положим, базис. Научно, так научно...».

Характерность языка, его жизненная убедительность, яркость достигаются не только лексикой, но и особым строением фразы.

Вот речь бюрократа Неходы из фильма «Верные друзья». Помещаемое в середине фразы «что?» и ответ Неходы на это «что» придает особую характерность его речи.

В кабинет Неходы входит зоотехник Калинина, возмущенная беспорядками на строительстве города животноводов.

« — Долго будет продолжаться это безобразие?

— О чем речь, товарищ Калинина? — важно спрашивает Нехода. — Я занят в настоящий момент... А горячиться это всякий может. Нам государство поручило не горячиться, а... что? Строить. И если мы с вами, товарищ Калинина, начнем вместо этого горячиться и важные бумаги раскидывать, то дело так не... что? Не пойдет.

Нехода снова аккуратно раскладывает бумаги, симметрию которых нарушила Наталья Сергеевна.

— Да вы что, Виталий Григорьевич, в своем уме? — с некоторым удивлением спрашивает Наталья Сергеевна. — Мы с вами будто только сегодня увиделись.

— А как бы полегче? — огрызается Нехода. — Ведь

не такой уж маленький человек товарищ Нехода, чтобы с ним этак разговаривать. Роняете, понимаете... что? Авторитет. Со мной сам секретарь, ежели угодно знать, райкома такие разговоры не ведет. Только работать мешаете, товарищи дорогие!..» и т. д.

«Не следует думать,—справедливо писала кинокритик Л. Погожева,—что индивидуализация языка, умение раскрыть в нем характер героя может выражаться лишь в лексическом своеобразии речи. Отнюдь нет! Характерность речи может возникнуть из особой стилистики, из своеобразия интонации, из подчеркнутого пристрастия к определенным оборотам речи, из строения фразы, из образа, сравнения, эпитета, иногда цитаты и т. д. и т. п.

Так, в «Трех сестрах» в пресловутом «все равно» и «тарарабумбия» Чебутыкина ярче, чем в длинных монологах, выражается нигилизм, безразличие героя к жизни. Постоянное цитирование Машей в той же пьесе Чехова пушкинских строк: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том», которые звучат как своеобразный рефрен, говорит так много о характере и переживаниях героини. Остроты Соленого, тоскливое «если бы знать» Ольги раскрывают образ, жест, движение, психику героя. Вспомните знаменитые авторские слова о жарнице в Африке, поставленные в контексте с глубоко прозаическими словами о дурной погоде, водке и т. д., — фразу, которая является ярким штрихом в обрисовке образа и которая завершает его так же, как заключительный мазок в картине талантливого художника»¹.

Большим недостатком начинающих сценаристов является именно неумение индивидуализировать язык персонажей.

В одном из сценариев разговаривают между собой бригады колхозных бригад и директор МТС.

«— Видели, какое мы тут строительство закатали?

— Дела у нас в колхозе неплохие: в этом году выдадут на трудодень килограмма по три зерном и рублей по семнадцать деньгами.

— Да мы и в прошлый год около этого выдали.

— Выручает бригадир Афанасий Петрович со свои-

¹ «Искусство кино», 1954, № 5, стр. 84.

ми бабами: в прошлом году моя бригада дала от конопки семьсот двадцать три тысячи рублей дохода.

— А свекла разве плохо дала? И животноводство триста семьдесят шесть тысяч.

— Дало бы твое животноводство, если бы моя кукуруза не дала по сто центнеров зерна с каждого гектара».

Сухой, стертый язык информации. Четыре раза повторяется слово «дала», в трех репликах трех разных персонажей встречаются глаголы «выдадут», «выдали». Все реплики безличны предельно, а ведь говорят разные, живые люди!

Часто речь персонажа индивидуализируется за счет натуралистически скопированного, засоренного всякими диалектизмами разговора. Нередко автор наделяет подобной речью без всякой нужды и вопреки жизненной правде всех героев произведения; иногда герои говорят «красиво» и явно неправдоподобно. Сплошь и рядом речь «индивидуализируется» за счет непродуманного введения в диалог специфической профессиональной терминологии. Диалектизмы, «красивая» речь, лишенная своеобразия, профессиональные выражения — все это закономерно в устах героя, если, индивидуализируя речь, автор исходит из его индивидуальных особенностей. Речь должна выражать сущность данного характера, психологию героя, его мировоззрение, культурный уровень, она теснейшим образом связана со всем обликом человека. Индивидуализация языка — это не самоцель, а средство сделать героя живым, его поведение — убедительным, типическим и в то же время неповторимым.

Диалог должен строиться с острым чувством отбора каждого слова, его абсолютной необходимости в речи персонажа. «Будьте скупы на слова, — говорил А. Толстой на Первом съезде советских писателей. — Пусть каждое из них, как заостренная стрела, бьет прямо в цель, в сердце зрителя».

В этом смысле очень поучительно сценарное творчество замечательного советского кинорежиссера и киносценариста А. Довженко. В его сценариях нет той протокольной скупости, которая делает похожими сценарии некоторых авторов на монтажные листы фильмов. Довженко не смущали ни длинные куски диалога героев, ни пространственные авторские отступления, сбли-

жающие сценарные ремарки с поэтическим монологом автора в повести или романе. Но при всем этом Довженко был кинематографически лаконичен в самом точном понимании этого слова. Вспомните речь Щорса, Боженко, Мичурина, многочисленных персонажей «Поэмы о море». Реплики их кратки, несут точную смысловую нагрузку и передают склад характера и ума каждого действующего лица; при своей патетической приподнятости они не безлики, а, наоборот, глубоко индивидуальны.

«Реплики должны быть выразительны, — писал Довженко, — и по возможности кратки. — Нельзя писать везде все до конца и этим самым обрекать артиста на роль чтеца. Всегда надо думать о том, чего не надо писать, что надо оставить актеру для подтекста, для второго плана, для того, чтобы вызвать в зрителе творческое активное восприятие художественного, а не усыплять его излишней навязчивой заботливостью»¹.

Монолог

Монолог в сценариях — это развернутая речь героя, произносимая им перед кем-либо или перед самим собой, в которой он выражает свои мысли. Иногда такая речь обращена непосредственно к зрителю.

Монолог в кино выразительней, чем в театре, так как каждое его слово может быть подкреплено, усилено крупно показанной мимикой актера. Монолог можно соединить с показом разных по содержанию кадров, которые будут интересно, выразительно сочетаться с ним.

Чтобы монолог был действен, целенаправлен, надо понять его природу. Драматург Б. Ромашов писал, что «монолог — концентрация мысли и действенного развития... В нем сосредоточивается огромная сила философского содержания, идейной борьбы. У Чехова монологи возвышаются в «Трех сестрах», как снежные вершины. В них — высокие устремления его героев в будущее. Они поднимают интеллектуальную атмосферу пьесы... Надо учиться у классиков умению пользоваться монологами. Монолог не может быть растянутым «жанровым ку-

¹ «Вопросы киносценарии», вып. I, М., «Искусство», 1954, стр. 17.

ском», в монологе должна быть пружина, посредством которой словесное действие пьесы достигает своего апогея»¹.

Именно эти качества отсутствуют в монологах многих сценариев начинающих авторов. Часто они представляют собой бездейственные куски, которыми автор стремится либо информировать о чем-то зрителя, либо подробно мотивировать поступок героя. Монолог не служит здесь своему основному назначению, он не ограничен для действия, для психологического состояния героя.

В сценариях же опытных, талантливых мастеров мы находим примеры монологов, как «концентрации мысли и действенного развития». Вспомним блестящий монолог из фильма «Юность Максима». В одном из эпизодов мы видим спящего в камере для смертников Дему. Его сегодня повесят. Зритель это знает, но не знает Дема. Он просыпается, на лице смущенная улыбка, словно что-то забавное видел во сне. И это забавное он рассказывает вслух, как если бы были с ним его друзья — приятели Андрей и Максим.

« — Приснился мне чудный сон. Будто прихожу я в царский дворец: с Николашкой охота по душам потолковать. Гляжу, а трона нет, кресло стоит, а в кресле наш Максимка сидит. Стал Максимка рабочим царем. Поглядел он на меня ласково и говорит: «Жил ты, Дема, свинья-свиньей, работал с утра до ночи, и что же ты, Дема, теперь хочешь?» «Так что, говорю, ваше величество Максимка, жить по-человечески хочется». «Ну, и живи! Получай комнату с собственной баней, работай восемь часов и учись на министра!» Приснится же такая чепуха!

Засмеялся во весь голос и вдруг замолчал. Лязгнула дверь. На пороге — тюремщики. Надзиратель говорит строго:

— Встать! Собираться!..»

В фильме может быть монолог-раздумье, монолог, выражающий поиски героем каких-то решений, монолог, обращенный к партнеру или партнерам, монолог убеждения, страстного признания и т. д.

¹ Сб. «Идейность и мастерство», М., «Искусство», 1953, стр. 242—243.

Внутренний монолог и внутренний диалог

В звуковом кино последних лет с успехом применяется внутренний монолог и внутренний диалог. Использование этих приемов дает в руки киносценариста средство огромной выразительной силы, приближая возможности кино к возможностям литературы.

Вспомним Наташу из «Войны и мира» на ее первом балу. «Она стояла, опустив свои тоненькие руки, и с мерно поднимающеюся, чуть определенной грудью, сдерживая дыхание, блестящими испуганными глазами глядела перед собой, с выражением готовности на величайшую радость и на величайшее горе... у ней была одна мысль: «Неужели так никто не подойдет ко мне, неужели я не буду танцевать между первыми, неужели меня не заметят все эти мужчины, которые теперь, кажется, и не видят меня. Они должны же знать, как мне хочется танцевать, как я отлично танцую и как им весело будет танцевать со мною...».

В звуковом кино стало возможно раскрытие мыслей героя через внутренний монолог. Так, мы можем не только показать Наташу Ростову на экране и через мимику актрисы дать ее тончайшие переживания, но и услышать голос Наташи, раскрывающий нам ее состояние. Это состояние будет оттенено еще сильнее тем, что ряд фраз ее монолога можно будет дать на кадрах с изображением тех, от кого Наташа ждет внимания и исполнения своих желаний.

Внутренний монолог и диалог находят в кино самое разнообразное применение, всегда служа одной цели: глубже раскрыть внутренний мир человека, его душевное состояние.

В «Подвиге разведчика» Федотов, действующий в тылу у гитлеровцев, вспоминает свой разговор с начальником перед вылетом на задание. Разговора этого зритель раньше не слышал.

«...Федотов отходит от окна, садится в кресло, вытягивает ноги. Лицо его задумчиво. Рот плотно сжат. Он напряженно вспоминает каждое слово, сказанное ему.

Раздается негромкий и спокойный голос начальника.

Голос начальника. Мне очень жаль, Алексей, что у тебя получилась такая маленькая пауза. Но надо ехать.

Голос Федотова. Понял.

Голос начальника. Знаю. Но понял ли ты, зачем я тебя вызвал именно сейчас?

Голос Федотова. Речь пойдет о Руммельсбурге?..» и т. д.

В фильме «Таланты и поклонники», поставленном по одноименной пьесе А. Н. Островского, интересно решена сцена, в которой Негина получает сразу два письма: одно от своего жениха Мелузова, а другое от Великатова. В пьесе, как известно, оба письма Негина читает вслух одно за другим. В фильме Негина смотрит то в одно письмо, то в другое, и каждый раз слышен голос то Великатова, то Мелузова.

Такой параллельный монтаж подчеркивает смятение Негинной и позволяет острее вскрыть сложившуюся ситуацию.

Выразителен внутренний монолог Вероники, посетившей после войны место, где был убит ее жених. (Сценарий «За твою жизнь»; в фильм «Летят журавли» монолог не вошел.)

«Вот Вероника прислонилась к той березке, около которой умер Борис. Тихо слышен ее голос:

— Боря, мне так хочется поговорить с тобой. Рассказать тебе все-все. И я говорю с тобой. Вечером, когда все спят, когда день уже прошел, я говорю с тобой, спрашиваю, советуюсь. И ты всегда отвечаешь мне.

Летающие в небе журавли. На них смотрят Федор Иванович, Володя, Ирина, прикрыв ладонью глаза от солнца.

Голос Вероники продолжает звучать:

— Черты твоего лица уходят из памяти, и я ловлю их, ловлю. Это не беда. Ты становишься для меня еще более красивым, чем был. Я люблю тебя.

Ирина сидит на траве, смотрит, как ползет большой жук-дровосек. Неожиданно нашла пулю. Повертела ее в руках и далеко зашвырнула.

Голос Вероники продолжает:

— Ты для меня как легенда. И жизнь свою я хочу прожить хорошо, очень хорошо, хотя она и не так чиста, как твоя...».

Однако внутренними монологами и диалогами нельзя злоупотреблять. Нося более условный характер, чем другие средства экранной выразительности, они могут

применяться лишь тогда, когда наиболее активно выполняют свою задачу.

Опасность «олитературить» сценарий всегда подстерегает автора на этом пути. Часто кажется, что трудности в построении драматического действия можно легко преодолеть, прибегнув к внутреннему монологу или диалогу. Но это не так. Излишнее использование этого приема может отяжелить сценарий, сделать его бездейственным. Не следует также забывать об общей обстановке действия, об изобразительном фоне, на котором дается внутренний монолог или диалог.

РЕЧЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В КИНО

Речь повествователя в сценарии, как и речь повествователя в произведениях других литературных жанров, может вестись как от имени одного из героев, так и от лица, не участвующего в сюжетном действии. Эта речь соответственно характеру говорящего и его отношению к происходящему так или иначе индивидуализируется.

Речь повествователя может быть самой разнообразной по форме и по содержанию. Однако когда на экране не возникает голос повествователя-рассказчика, то это не значит, что действие на экране в какой-то мере становится похожим на прозаическое повествование. Речь его лишь поясняет или усиливает действие, подсказывает зрителю отношение к происходящему или сообщает какие-то сведения о герое, об обстоятельствах, в которых он находится, и т. д., но ни в коем случае не заменяет действия. Речь повествователя входит в определенные отношения с тем, что зритель видит на экране.

Вот часть дикторского текста из комедии «За витриной универмага».

Служащие универмага идут на работу. Поднимается по лестнице Вера Ивановна. Она одета сверхмодно. Прическа — чудо парикмахерской техники.

«Г о л о с д и к т о р а. Вера Ивановна утверждает, что ей двадцать девять лет. Однако, когда возникает вопрос о ее рабочем стаже, она не уступает ни одного дня, заявляя, что работает в магазине двадцать шесть лет. Вот и считайте, как хотите».

Другой пример из этого же фильма:

Продавщица Юленька по знакомству достала чулки с фигурной пяткой, из-за чего ей грозит исключение из комсомола. Сейчас этот вопрос обсуждается на комсомольском собрании. Слава Сидоркин, комсорг отдела, где работает Юленька, не хочет выступать по этому делу.

«Слава. Я говорить не буду.

Ребята перешептываются, глядя на Славу. Его отказ производит неприятное впечатление.

Юленька вспыхнула, услышав ответ Славы. Впрочем, сидящим в зале это не видно: она отвернулась к окну.

А Слава Сидоркин стоит, как молодой бычок, упрямо нагнув голову, исподлобья глядя на президиум.

Председатель. Почему? Почему ты не будешь говорить?

Слава. Не буду и не буду...

Голос диктора. Разными путями приходит к людям любовь. Сейчас, в самую трудную минуту жизни, когда Юленьке ни до чего, казалось, не было дела, когда она ни о чем не могла думать, кроме своего несчастья, в эту минуту в ее испуганно бьющееся сердечко прокралась любовь...

Юленька впервые за весь этот ужасный для нее вечер поворачивает голову. Полными слез глазами она смотрит на Славу...».

Речь повествователя должна быть хорошо увязана с теми кадрами, сценами и эпизодами, в которых она будет звучать, чтобы слово и изображение в своем взаимодействии с максимальной отчетливостью выражали мысль автора. Нетерпимо, когда дикторский текст вял и скучен, когда речь повествователя не усиливает действие, а подменяет или лишь иллюстрирует, повторяет его.

Дикторский текст, конечно, совершенно не обязателен в каждом фильме, большинство фильмов его не имеет. И это закономерно, ибо речь повествователя так же, как внутренний монолог или диалог, далеко не главное средство кинематографической выразительности. Дикторский текст только тогда оправдан, когда он органичен для замысла сценария, когда функцию этого текста не могут выполнить иные средства кинематографической выразительности, когда произведение драматургически построено цельно, крепко.

ЗВУК И ШУМ

Драматургическая роль звука и шума была освоена авторами сценариев и фильмов вскоре же после возникновения звукового кино.

Звуки и шумы даются в кино (так же как и в любом литературном произведении) не в их натуралистическом звучании. Выбираются лишь те из них, которые нужны для обрисовки атмосферы действия, для раскрытия поведения человека.

В эпизоде «психическая атака» в фильме «Чапаев» выключены все звучания, кроме барабанного боя, который наполняет все пространство и звучит холодно, устрашающе.

Интересна драматургическая роль звука в эпизоде на полустанке из сценария «Коммунист».

«...Василий взял топор и пилу и вышел, изо всех сил хлопнув дверью.

— Он контуженный! — крикнул ему вслед кто-то из кондукторов и повернулся на другой бок.

Утихли, задремывая, и остальные. Закашлялся машинист, гася сигарку и щурясь от дыма. *А когда кашель стих, стали явственно различимы мерные и сильные удары топора, доносившиеся снаружи. Все заворочались, некоторые накрылись с головой шинелями.*

Но стук топора продолжался — сильный, отчетливый, проникавший сквозь стены и сквозь шинели...»

(Машинист вышел на крыльцо, бросил реплику Василию и снова вернулся.)

«...Машинист сел на скамейку, свернул сигарку. *Теперь никто уже не спал, все слушали доносившиеся снаружи удары топора. Вот упало дерево и резко хлестнуло по крыше, словно ударил огромный жгут. И опять удар топора, снова удар...»*

Эти звуки яснее всяких слов говорили о силе, рожденной сознанием высокой цели, во имя которой неистово трудился человек. И эти звуки всколыхнули совесть, казалось, ко всему уже равнодушных людей.

Следует коротко сказать и о значении звуковой детали. Звуковая деталь, так же как и деталь зрительная, глубже раскрывает содержание сцены, усиливает ее эмоциональное восприятие. Вот пример использования звуковой детали в фильме «Мы из Кронштадта».

«...Подошел к обрыву доблестный балтийский моряк Валентин Беспрозванный. Увидел у солдата свою гитару, подбежал, ударил ногой, и полетела гитара с обрыва, жалобно зазвенела струна... упала гитара в море.

На краю обрыва стал Валентин Беспрозванный. Подошел офицер, сказал, толкая: «Иди тоже».

Полетел матрос с кручи в темную глубокую воду».

На приведенных примерах мы видим, что использование звука, шумов может быть самым разнообразным, но они всегда строго отобраны. Их цель не слепо копировать действительность, а создавать жизненно правдивый образ ее, усиливать выразительность действия, полнее раскрывать его идейный смысл.

ТИШИНА ИЛИ ЗВУКОВАЯ ПАУЗА

Надо уметь пользоваться тишиной, ибо тишина — это также момент драматического действия. В фильме «Академик Иван Павлов» есть сцена, в которой умирающий купец приказывает работникам рубить сад.

«— Мне, значит, помирать... А солнце светить будет... и сады стоять!

Телегин появляется в окне, кричит:

— Осмелели, сволочи! Руби, говорю, руби!

Лицо Телегина. Злая радость на нем. Слышны гулкие удары топоров. И вдруг, пошатнувшись, он падает вкось.

И сразу облегченная тишина наступает в саду.

Садовник трогает пальцем глубокую рану на дереве, и слезы катятся по лицу старика...».

Или другой пример — из «Неоконченной повести»:

Врач Елизавета Максимовна после вынужденной разлуки вновь встречается с Ершовым. Оба очень взволнованы, ведут беспорядочный разговор.

«— Много было работы? — он изобретает вопросы, и ему очень трудно это делать.

— Много... Кажется, много... Вы помните, я с дымом боролась...

— С дымом? Ах, да... с дымом! Ну и как?

Она смеется:

— Смешно звучит: боролась с дымом! Правда?

— Смешно! — Спыхватывается. — Нет, почему смешно?

Наступает молчание. Оно затягивается, становится угрожающим. Они заговаривают оба одновременно...

— Вы...

— Вы...

Опять молчание. И неожиданно она говорит почти в отчаянии:

— Хотите, я вам поиграю?

Бросается к роялю, как к спасительной пристани».

Драматургическая функция тишины, как и иных средств выразительности, о которых мы говорили выше, конечно, не ограничивается приведенными примерами. Она разнообразна, и конкретный материал эпизода должен подсказывать, где и в каком месте его представляется возможность затянуть молчание, акцентировать его, использовать тишину для усиления драматического напряжения или, наоборот, для снятия его в нужный момент.

МУЗЫКА И ПЕСНЯ

Музыка и песня, сопровождая действие фильма, усиливают впечатляющую силу как отдельных моментов этого действия, так и произведения в целом. Песня, содержащая кроме музыкального мотива слова, может не только эмоционально оттенять зрительный образ, но и вносить в него определенное содержание.

Хрестоматийным примером такого использования песни является фильм «Цирк», в котором песня «Широка страна моя родная» несет конкретную драматическую функцию, дополняя зрительный ряд фильма, делает в нем определенные смысловые акценты.

Песня может характеризовать героя, его настроение, знакомить зрителя с обстановкой, подчеркивать время, атмосферу действия.

Такую роль выполняет песня в фильмах «Человек с ружьем», «Весна на Заречной улице» и десятках других самых различных по содержанию и характеру картин.

Часто музыка или песня используется в фильме как музыкальный или песенный лейтмотив. Этот мотив связывается с той или иной сюжетной линией и возникает в наиболее важных местах ее развития.

Так, в фильме «Мост Ватерлоо» развитию драматических событий предшествует свидание героев в кафе,

во время которого звучит мелодия вальса. Затем эта мелодия, по-разному варьируясь, как бы вновь возвращает внимание и героя и зрителя к началу фильма, тем самым усиливая драматичность происходящего действия.

Лейтмотив может быть связан с определенным образом. Интересно это сделано в сценарии и фильме «Юность Максима». Там герой входит в действие с песней, которую он поет своим товарищам:

Крутится, вертится шар голубой,
Крутится, вертится над головой,
Крутится, вертится, хочет упасть,
Кавалер барышню хочет украсть...

Эта песенка характеризует среду, в которой живет Максим, характеризует его самого как жизнерадостного и беспечного парня.

Но вот Максим впервые вовлечен в стычку с полицией. Во время разгона рабочей демонстрации он разбрасывает листовки. Неожиданно раскрываются двери пивной, и из нее выходит товарищ Максима — Дема. Не замечая окружающего, он поет песенку Максима: «Крутится, вертится шар голубой», затем тоже втягивается в драку с полицией. И здесь эта песня тонко напоминает о том, что кончилась беспечная молодость Максима, что он уже не тот, каким его мы видели в начале фильма.

В финале картины Максим, уже побывав в жестоких классовых боях, отсидев в тюрьме, уходит из города для дальнейшей партийной работы, и снова с его губ слетает та же песня:

«Крутится, вертится шар голубой...».

Но звучит она уже совсем не так, как раньше, в ней чувствуется добродушная ирония над прошлым и напоминание о новом, суровом пути героя.

Песня, музыка часто используются непосредственно в развивающемся действии, помогая решать конкретные задачи его построения.

В «Неоконченной повести» прикованный к постели параличом ног инженер Ершов, радуясь, что ему разрешено работать, говорит врачу Елизавете Максимовне:

«— ...Эх, музыки бы сейчас... как жаль, доктор, что вы не играете.

Он широким жестом показывает на стоящий в углу

огромный рояль. Елизавета Максимовна смущенно улыбається:

— Играла когда-то. Забросила, забыла...

И когда, придя домой, Елизавета Максимовна садится за рояль и мы слышим, как она разучивает забытый мотив, то понимаем, что она думает о Ершове.

В «Цирке» есть эпизод, в котором Мэри Диксон и Мартынов разучивают у рояля песню. Слышится плач ребенка. Мэри садится рядом с Мартыновым за рояль, сдвигает его руки с клавишей и решительно начинает играть вариации на песню, только что исполненную Мартыновым. Мэри играет громко, чтобы отвлечь внимание Мартынова, так как не хочет, чтобы он узнал о ее черном ребенке.

Как пример органического использования музыки и песни в драматургии фильма приведем содержание эпизода из сценария «Трактористы».

Трактористы бригады Назарова возмущены — сняли их бригадира и назначили нового — Клима. И когда Клим приезжает на полевой стан, его встречает...

«Смех, однотонное треньканье балалайки и баянный игривый перебор. Трактористы сидят полукругом, в центре которого, притоптывая польку, безразлично ходит Савка.

— Здорово, хлопцы! — громко говорит Клим.

Никто не отвечает. Подбоченившись, скучно приплясывая, Савка проходит мимо нового бригадира, глядя на него, но как бы не замечая.

«Здравствуй, милая моя,
Я тебя жаждался...»

— Здравствуйте, товарищи, — говорит Клим еще раз. Но никто не отвечает. Савка снова проходит мимо Клима, напевая «Здравствуй, милая моя», подтанцовывая и «не замечая» Клима...

Тогда Клим, сдержанно улыбаясь, сбрасывает с плеча рюкзак и — эх!.. — чертом выскакивает в центр круга, топает оземь каблуком, и такой лихой, такой ладный, стремительный и замысловатый пляс обрушивается на землю полевого стана...

Круто оборвав пляску, Клим останавливается перед Савкой, говорит спокойно:

— Вот как надо... милая моя...

Трактористы вскочили.

— Стой! — гаркает Назар. — Это ноги, — говорит он пренебрежительно, — а вот, как голова работает, посмотрим.

Он направляется к стоящему в ремонте ЧТЗ, заводит мотор.

— Чем болеет, — вызывающе спрашивает он Клима. — Говори на слух.

Окруженный трактористами, Клим внимательно вслушивается в стук мотора.

— В третьем цилиндре — люфт пальца... — говорит он негромко, — неправильно отрегулированы клапана... в первом цилиндре сработана втулка шатуна...

— Черт! — вскрикивает пораженный Савка. — Верно!

Не обращая на него внимания, Клим спокойно продолжает:

— И все это оттого, ребята, что ухода за этой бедной машиной не было... Кто на ней работает?

Замявшись, ребята переглянулись.

— За кем машина, спрашиваю?

— Машина эта... она... растерянно шагнул вперед Савка.

— Она, значит... того... как, значит, ее... того...

— Твоя, что ли? — перебивает Клим.

— Ага... она...

— Ну вот, милая моя, ты и растерялся.

Трактористы заулыбались, прокатился смешок.

Драматургическое использование и мотива песни и ее слов здесь так ясно, что не нуждается в комментариях.

Напомним о том, что в фильме «Карнавальная ночь» музыка — активное средство развития драматической борьбы между комсомольцами и бюрократором Огурцовым, что в фильме «Весна на Заречной улице» в эпизоде концерта по заявкам на отношении героев к исполняемому музыкальному произведению раскрывается их внутренний мир. Музыка играет здесь не иллюстративную роль, но роль двигателя сюжетного действия.

Мы не случайно не коснулись целого ряда вопросов, связанных с самым различным использованием музыки в фильме. Не коснулись и потому, что эта тема большая, сложная и требует специального рассмотрения, и пото-

му также, что создание музыкального сопровождения картины есть прерогативы композитора и в некоторой степени режиссера; киносценарист не может предопределить, за редким исключением, характер и особенности музыки в фильме, если она не несет тех функций, на которые мы указали в ряде примеров.

ОБСТАНОВКА, ПРЕДМЕТ, ДЕТАЛЬ

А. Толстой говорил: «Пьеса — это внутренний мир данной идеи, оформленный сюжетом, где персонажи и предметы вскрывают свое истинное назначение для разыгрыша данной идеи в материальных формах.

Предметы на сцене — письмо, платок, ружье, свечка и т. д. — участники спектакля. Они окружают персонажи, двигаются вместе с ними и вместе с ними вырастают до типичной значительности реализма»¹.

Для кинофильма — это высказывание вдвойне справедливо, так как окружающие персонажей предметы могут быть приближены к зрителю, выделены. В арсенале выразительных средств звукового кино эти немые участники фильма играют весьма существенную роль.

Обстановка как среда действия

Обстановка, в которой живут, действуют герои, характеризует их, говорит об их профессии, быте, привычках, вкусах. Вспомним кабинет профессора Полежаева в сценарии «Депутат Балтики».

«Большое окно. Полки с книгами от пола до потолка. Книгами завален стол. Книги лежат на полу. Раскрытая книга в кресле перед столом. На столе керосиновая лампа. В простенках между книжными шкафами портреты Дарвина, Менделеева и собственный портрет Полежаева. В углу, у двери, небольшой раскрытый шкаф с одеждой».

В профессионально, талантливо сделанных фильмах обстановка не только характеризует тех, кто в ней находится, но и активно участвует в развивающемся действии.

Не ограничиваясь тем, что обстановка достаточно убедительна для правдивого показа работы крупного

¹ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, М., 1949, стр. 369.

ученого в дни революции, авторы сценария «Депутат Балтики» вводят предметы этой обстановки непосредственно в действие. Стоит обратить внимание, как используются в этом сценарии и фильме карандаш, листы книги, маленькая китайская чашечка, плюшевая длинная мантия. Эти детали характеризуют в действии героев, через них завязываются отношения персонажей, подготавливается играющая в сюжете значительную роль книга Полежаева.

«За столом, прямо против вошедших — Полежаев. Он еще не поднимает головы от рукописи. Его рука спешно дописывает страницу. У него спокойное, суровое старческое лицо с густыми седыми усами, с бородой широким клином. На большой голове аккуратно расчесанные седые волосы с пробором посередине.

Он знает, что в кабинет вошли, но не поднимает головы.

— Муся, я ведь просил не мешать мне, — говорит он, не отрываясь от рукописи.

— Полежаев, к тебе с обыском, — испуганно отвечает Мария Александровна.

Полежаев поднимает голову и видит остановившегося в дверях Куприянова. Он еще не вполне понимает, что происходит. Его мысль прикована к страницам рукописи.

— По постановлению Революционного комитета, — говорит Куприянов. — Буржуазия скрывает излишки. Мы должны выявить. Город находится в кризисе.

Куприянов подошел вплотную к столу, взял огромный карандаш и стукнул им, как бы поставив точку.

Полежаев не на шутку рассердился, — видимо, не столько на слова и приход, сколько на тон матроса и его стук по столу.

— Вы мне лекции не читайте! — крикнул он. — Лекции я сам умею читать. Садитесь!

На секунду Куприянов растерялся. Он привык к тому, что буржуи пугаются его и немеют при виде пулеметной ленты и нагана. Чуть ошарашенный приемом, Куприянов машинально стал опускаться в кресло.

— Куда вы садитесь? — крикнул профессор. — Там же книга... Рукопись...

Куприянов взял с кресла папку с листами рукописи, не зная, что с ней делать.

— Раз вы уж взяли рукопись, положите ее на стол, — не унимается Полежаев.

Куприянов неловко повернул папку, и несколько листов упало на пол.

— А, черт! Что вы делаете? — совершенно рассвирепел старик и выбежал из-за стола. — Боже мой, он ничего не понимает! — кричит он. — Это же моя книга! Каждый листок — это бессонная ночь!

Он собрал листки, вырвал папку из рук вконец ошеломленного матроса и положил ее на стол.

— Ну, раз вы уже положили книгу, то теперь садитесь, — чуть успокоившись, говорит профессор.

Куприянов опустился в кресло. Неловко переминаясь, стоит в дверях второй матрос с винтовкой. Сняв шапку, низко поклонился дворник. Наступило недоуменное молчание.

Куприянов, волнуясь, выпил воды из маленькой китайской чашечки.

Второй матрос смущенно достал папиросу. Часы в кабинете пробили десять.

— Чего же вы сидите? — опять набросился неугомонный старик. — Ведь вы пришли с обыском. Время-то идет!

Куприянов машинально оглядел кабинет, подошел к раскрытому шкафчику, снял с крючка какую-то занятую одежду — плюшевую длинную мантию, обшитую красным кантом.

Недоуменно покачал головой.

— Архиерейская, что ли?

— Он ничего не понимает! — ужаснулся старик. — Архиерейская? Такую мантию носил великий Ньютон.

— Кто? — повернулся, не разобрав, Куприянов.

— Ньютон! Физик!

— А-а-а, — пробасил Куприянов, — Ньютон...

Желая скрыть свое смущение, вдруг свирепо вырвал изо рта матроса папиросу и скомандовал:

— Пошли!

Пропустив всех вперед, он, оглядываясь на профессора, и сам двинулся к двери.

— Карандаш!.. — закричал ему вслед профессор. — Зачем карандаш унесли?

Куприянов развел пустыми руками.

— Не брал, — мрачно пробурчал он.

— Ну, ну, я на всякий случай, — сказал старик. — Бывает, уносят.

Куприянов с понятыми вышел из комнаты, осторожно прикрыл дверь. Решительно открыл парадную дверь и, пропустив вперед понятых, вышел последним. Он остановился на темной лестнице. Белая дощечка привлекла его внимание. Он зажег спичку, сунул папиросу в рот и долго, пока горела спичка, разглядывал эмалированную надпись».

Карандаш, листы рукописи, стул, мантия, дощечка на двери — все подчинено здесь действию.

Для суждения о значении умелого выбора обстановки и вещей для реалистического раскрытия образа человека на экране поучителен опыт работы авторов фильма «Чапаев» над раскрытием поведения Чапаева в сцене, когда он поучает Еланя, рассказывая и показывая ему, где должен быть командир на разных этапах боя.

Обстановка этой сцены вначале была такая: изба, завалинка, на завалинке сидит Чапаев и, поучая Еланя, чертит плеткой на песке картину боя. Эта обстановка, будучи правдивой, не давала возможности проявиться бурному темпераменту Чапаева, связывала действие, мешала ему. Тогда решили — пусть Чапаев ходит по комнате и рассуждает. Тоже не понравилось. Слишком «конкретный» человек, каким представляется Чапаев, не будет отвлеченно рассуждать о месте боя. И, наконец, была найдена соответствующая обстановка.

Это крестьянская хата, в которой после боя отдыхают Чапаев и Фурманов, курят, едят яблоки. Чугунок с картошкой на столе. Вот и все. Но эта обстановка не только характерна для места отдыха после боя, но и удобна для того, чтобы сделать предметы этой обстановки непосредственными участниками эпизода. Отсюда живость действия, динамика, полнота раскрытия его содержания.

...Входит Елань, раненный в руку. Сказав ему, что глупо подставлять «свой лоб всякой дурацкой пуле», что он должен разбираться, где ему надо быть во время боя, Чапаев бросил огрызок яблока и быстро поднялся.

«Резким движением он схватил стоящий рядом с Фурмановым котелок и вытряхнул из него картошку:

— К
Где ком
Вперед
Он б
«команд
— По
огонь...
Чапае
нием вых
ловко при
— Где
потому ка
станут».
Развива
шися у пр
вает горш
лихом коне
тину боя ко
Перемен
шественно
ный выбор
гунком, тру
ность проде
показать его
создать тепл
вию надлеж
Сравните
этой же сцен
кая сцена б
съемки рисун
его для нагл
тера.
В
Вещь, связ
нением к дру
жа, образа п
тана Тушина
глазами образ
кой.
Вот он по
«с закушенной

— К примеру — идет отряд походным порядком... Где командир должен быть? — И сам себе ответил: — Впереди... на лихом коне!

Он быстро расставил на столе «отряд» и впереди — «командира на лихом коне».

— Показался противник и открыл орудийный огонь...

Чапаев покосился на Фурманова, быстрым движением выхватил у него изо рта дымящуюся трубку и ловко приладил ее к «строю противника».

— Где наш командир?.. Опять может быть впереди... потому как по одному человеку из орудий палить не станут».

Развивая картину боя, Чапаев обозначает появившиеся у противника пулеметы папиросами. Переворачивает горшок — это возвышенное место, с которого «на лихом коне» (картофелина с отростком) наблюдает картину боя командир, и т. д.

Перемена обстановки действия, как мы видим, существенно изменила выразительность сцены. Правильный выбор обстановки, замена рисунка картошкой, чугуном, трубкой, папиросами дали авторам возможность продемонстрировать сообразительность Чапаева, показать его бурную, стремительную, волевою натуру, создать теплоту отношений, тонкий юмор и дать действию надлежащий ритм.

Сравните все это с соответствующими моментами этой же сцены на завалинке, с рисунком на песке. Такая сцена была бы лишена всех этих красок. Процесс съемки рисунка замедляет действие, требует выделения его для наглядности крупным планом, связывает актера.

Вещь в руках актера, деталь

Вещь, связанная с героем, всегда была ярким дополнением к другим средствам раскрытия образа персонажа, образа происходящего события. Вспомните капитана Тушина из «Войны и мира». Возникающий перед глазами образ его неразрывно связывается с трубочкой.

Вот он после начала боя выскочил из балагана «с закушенной набок трубочкой». Вот он во время боя не-

прерывно требует у денщика трубочку «и, рассыпая из нее огонь, выбегал вперед и из-под маленькой ручки смотрел на французов».

Вспомните, как Николай Ростов, вместо того чтобы выстрелить во француза, бросил в него пистолетом, вспомните, как Пьер у постели умирающего графа Безухова зажег свечу «и, развлеченный наблюдениями над окружающими, стал креститься тою же рукой, в которой была свеча».

В сценариях и фильмах талантливых авторов мы всегда находим подробности, предметы, детали костюма, обстановки, помогающие актеру создавать образ. «Кто не помнит, — говорит С. А. Герасимов, — как бы проницательную шутку Ленина в фильме «Ленин в Октябре», когда он собирается укладываться спать на квартире у Василия и рассматривает книги, которые ему придется положить под голову.

— Нет, эти книги под голову нельзя. Только в ноги! — говорит он, смеясь.

Как будто бы это второстепенная деталь в обрисовке образа Ленина. Но ведь из таких-то деталей и складывается настоящее искусство...»¹.

В сценарии «Мы из Кронштадта» мы видим взятого матросами в плен «псковского мобилизованного». Его отношение к военным удачам и неудачам матросского отряда передается тем, что «псковской» несколько раз надевает отрезанные у него матросами погоны, то снова снимает их.

В «Неоконченной повести» у постели больной девочки ее дед неотрывно следит за каждым движением врача и машинально пытается засунуть в свой карман чашку, из которой только что напилась воды девочка.

В фильме «Дело Румянцева» герой отрывает зажатый захлопнувшейся дверью рукав плаща, не желая звонить и снова встретиться с мерзавцами.

В фильме «Убийство на улице Данте» через отдельные предметы, детали героине фильма становится ясно, что ее сын — фашист.

«...Она входит в комнату Шарля. Комната эта на первый взгляд кажется ничем не примечательной. Мадлен оглядывает ее. И вместе с ней мы видим боксер-

¹ Из выступления на Втором съезде советских писателей.

ские перчатки на кровати; на туалетном столике духи, щетки, банки с помадой и кастет; распятие, вырезанное из кости, и бутылка коньяку; грудю брошюр с завлекательными названиями: «Я убил», «Сто двадцать способов разбогатеть», «Хорошая женщина для плохих мужчин», «Как стать сильнее других?», «Война — гигиена человечества».

Обложки журналов религиозного, либо военного содержания, либо с голыми и полуголыми женщинами.

Руки Мадлен берут один предмет за другим, перебирают книжки, бутылки...».

В примерах, приведенных нами в других главах, есть много выразительных деталей.

Кинематографисты давно заметили выразительность умело найденной детали, возможность придать ей самую различную, подчас чрезвычайно существенную смысловую функцию. Вспомните размеренно падающие капли воды в «Матери» Пудовкина, тикающие часы в «Великом переломе», туфли, которые снимает Корнелия, чтобы отдать их сестре в картине «Рим в 11 часов», хлеб, который режет, прижав к груди, Григорий в «Тихом Доне» Герасимова, — все эти «мелочи» каждый раз несут определенную нагрузку.

Подобных примеров можно привести множество, но сколько бы мы их ни привели здесь, мы не исчерпаем всего многообразия использования детали в кино, всех функций ее в раскрытии содержания сценария и фильма.

Возможность крупно выделить деталь — сильное выразительное средство, позволяющее то через сам предмет, то через еле уловимый жест, то через усиленный микрофоном еле слышный шепот, характерный звук, то через какую-то иную подробность, подчеркнутую техникой съемки, раскрыть внутренний мир героя, узнать о мотивах его поведения.

Подчас блестяще найденная деталь может сказать и о человеке и о событии с такой силой и точностью, какой не добиться ни одним другим кинематографическим приемом, никакой выразительной игрой актера.

Но мало найти такую деталь, нужно уметь подчинить ее общему замыслу.

РОЛЬ ПРЕДМЕТА В СЮЖЕТНОЙ ИНТРИГЕ

Можно назвать немало классических пьес, в которых тот или иной предмет играет существенную роль в развитии сюжетной интриги. Достаточно вспомнить «Отелло» Шекспира, где оброненный Дездемоной платок в руках искусно плетущего интригу Яго является одним из главнейших средств, которое помогает ему достичь своей коварной цели. В «Маскараде» Лермонтова — браслет, в «Свадьбе Кречинского» — бриллиантовый кулон используются авторами для создания основных моментов драматической борьбы.

Украинский писатель Кочерга рассказал А. Толстому «содержание одной из своих пьес, где предмет — свеча — является стержнем пьесы, и из простой свечи вырастает до значения пламени восстания. В Киеве в XVI веке литовский воевода запрещает зажигать по ночам свет. Один человек похищает у него грамоту литовского князя, отменяющего этот закон. Во время свадьбы человека этого арестуют и бросают в тюрьму. Его невеста идет к воеводе, и воевода, издеваясь, дает ей зажженную свечу: донесешь ее, не погасив, до тюрьмы, жениха твоего освобожу. В ветреную ночь идет невеста по Киеву, заслоняя огонь свечи... Она почти уже донесла не погасший огонь, стража воеводы убивает ее... и тогда народ, все цехи поднимают восстание... Огонь свечи зажигает пламя революции»¹.

В советской кинематографии можно назвать немало фильмов, в которых предмет удачно используется в развитии драматического конфликта. В «Чапаеве» — это костюм героя, в «Депутате Балтики» — книга Полежаева, в «Деле Румянцева» — шило и т. д.

Разберем подробнее, как используется костюм Чапаева в сюжете фильма, в психологической борьбе его героев.

Столкновение Фурманова с Чапаевым из-за жалобы ветеринаров заканчивается тем, что Фурманов, обращаясь к Чапаеву, стоящему перед ним в опорках на босу ногу, в рубахе без пояса, с расстегнутым воротом, дружелюбно бросает:

«— Я давно хотел тебе сказать, Чапаев. Ты бы подтянулся малость, что ли. Постоянно ходишь в таком...

¹ А. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, М., 1949, стр. 369.

затрапезном виде. А ты теперь командир регулярной Красной Армии, бойцам пример подавать должен».

Слова комиссара явно возымели свое действие, и уже в следующем эпизоде мы видим Чапаева одетым по всем правилам воинского устава. Однако в этом же эпизоде мы становимся свидетелями нового столкновения героев из-за ареста Фурмановым боевого товарища Чапаева — командира взвода Жихарева, потворствовавшего мародерству некоторых своих бойцов.

Пытаясь освободить Жихарева из-под стражи и получив решительный отпор часового, Чапаев «неожиданным движением сбросил с себя шинель, папаху, расстегнул пояс, бросил на пол шашку, револьвер... Теперь он стоял перед Фурмановым почти в том же растерзанном виде, как тогда — во время ссоры из-за ветеринаров».

Читая и смотря эту сцену, нетрудно уловить и подтекст ее. Всем своим поведением Чапаев как бы говорит Фурманову: то, что я принял некоторые твои советы, вовсе не означает, что ты можешь командовать в дивизии, не считаясь со мной. Поэтому пусть будет все, как было. В дивизии я хозяин, а ты «вон из дивизии к чертовой матери!»

Это акт драматической борьбы, это новый поворот в развитии конфликта между Чапаевым и Фурмановым.

Но вот приходят крестьяне, которым по распоряжению Фурманова вернули «барахлишко». Думая, что это распоряжение Чапаева, они пришли поблагодарить его.

«— А что, товарищи, граждане, красные армейцы, который из вас Чапай будет? — спрашивает представитель крестьян — бородач. Чапаев называет себя. Бородач с недоверием поглядывает на растерзанный ворот рубахи Чапаева: «А не врешь?»

Чапаев инстинктивным движением застегнул ворот рубахи...».

Эта превосходная деталь, показывающая, что Чапаев снова убеждается в правоте Фурманова, — следующий поворот в развитии основного конфликта.

И, наконец, в сцене, когда Чапаев распекает Петьку за то, что тот «отпустил языка», мы снова встречаемся с действием, связанным с костюмом Чапаева.

Назвав Петьку раззявой и пригрозив ему трибуналом, Чапаев подозвал его к себе, глянул «на кончики

своих сапог. Они ярко начищены — носки блестят нестерпимо.

— И вообще ты маненько подтянись! Ходишь... в каком-то... затрапезном виде!

Петька удивленно смотрит на Чапаева. Но начдив, явно не замечая, что говорит словами Фурманова, продолжает:

— Ты есть сознательный боец регулярной Красной Армии. Мой ординарец. Должен бойцам пример показывать, а ты ходишь, как босяк! Что это? — Он решительно оттянул вперед расстегнутый на животе Петькин «мундир». — Одним словом, в трибунал».

Таким образом, здесь через костюм, на отношении к костюму показана окончательная психологическая победа Фурманова над Чапаевым.

Подобный прием повтора, связанного с развитием главной сюжетной линии действия, используется часто и во второстепенных линиях, связанных с главной.

Вот пример такого повтора из фильма «Последняя ночь».

В первой части фильма есть небольшой эпизод проверки документов в поезде. В результате ее забирают в комендатуру коммивояжера Семихатова, который в спешке берет не свой, а похожий на него чемодан одного из героев фильма — матроса Захаркина. Затем следует сцена допроса Семихатова:

«— Что у вас в чемодане? — спрашивает комендант вокзала, подвигая к себе чемодан Семихатова.

— Пожалуйста... образцы товаров... Я коммивояжер.

Офицер заглядывает в чемодан, спрашивает Семихатова:

— Сколько же у вас товару подобного образца?

Семихатов небрежно отвечает:

— Можно вагон, можно два... пожалуйста...

Офицер многозначительно взглянул на Семихатова и открыл крышку чемодана. Там оказались револьверы, гранаты, матросская шапка. Офицер взял один из револьверов и помахал им перед Семихатовым.

Семихатов взглянул на револьвер и на содержимое чемодана, в ужасе воскликнул:

— Это не мой! — и, отмахиваясь от чемодана, бросился к двери. Затем он снова вернулся к барьеру, посмотрел на чемодан и, теряя сознание, прошептал:

— Пожалуйста!

Конвойный офицер и штатский подхватили падающего Семихатова и осторожно опустили его на пол. Комендант закрыл чемодан и поставил его к барьеру».

Следующий эпизод:

...Матрос приносит домой чемодан Семихатова. И когда мать нечаянно роняет его, матрос, не зная о происшедшей замене, в ужасе ожидает взрыва. Между тем из чемодана посыпались иголки, нитки, застёжки, которые мать принимает за подарки, привезенные ей, и радостно благодарит смущенно стоящего перед ней сына...

...Вокзал заняли белые. Старушку, оказавшуюся на станции с чемоданом коммивояжера, в который она положила еду для сына, арестовывают и сажают в ту же комнату, где находится коммивояжер.

В ходе последующего действия красные занимают вокзал и освобождают старушку. Она берет чемодан своего сына и уходит. Расстроенный коммивояжер не замечает этого. Дальше, уже в конце фильма, есть такой эпизод.

Красногвардейцы выбили белых из вокзала. Часть их взята в плен и находится в одной из комнат вокзала.

Наблюдая из комендантской радостную встречу красногвардейцами прибывшего на помощь эшелона, Шурка Леонтьев со злостью говорит:

— Сейчас бы бомбу хорошую, десять тысяч не пожалел бы!

— Пожалуйста! Есть для вас бомба, молодой человек! — обращаясь к Шурке, говорит Семихатов. Он берет со стола чемодан и выносит его на середину комендантской. К чемодану бросаются Шурка и Алексей. Алексей открывает чемодан и вынимает оттуда... бутылку молока. Пораженный Семихатов наклоняется к чемодану, затем медленно выпрямляется и, прошептав: — Пожалуйста... — теряет сознание.

Эти повторы (в данном случае связанные с предметом¹), развивая определенную тему, содействуют, как правильно замечает С. Эйзенштейн, известной конструктивной цельности и стройности произведения, усилению связи отдельных его частей между собой.

¹ О других повторах мы говорим на стр. 147 и 148 (лейтмотив) и на стр. 186 и 187 (доигрывание мотива).

IV РАЗВЕРТЫВАНИЕ СЮЖЕТА

ЕЩЕ О СОБЫТИЯХ И ХАРАКТЕРАХ

Если при первоначальном построении сюжета автор оперирует событиями не детализированными, обозначаемыми схематично, то при развертывании сюжета каждое событие, каждый момент действия должны быть даны в той степени детализации, которая необходима для завершающего процесса съемки этих моментов на пленку.

При этой детализации автор руководствуется функцией, которую данное событие несет в развитии действия, заставляя отобранные моменты этого события и его детали наилучшим образом служить решению поставленных задач.

Поскольку же событие в фильме служит главным образом раскрытию характеров, автор должен предельно ясно видеть своих героев, понимать оправданность каждого шага их, как бы мало он ни значил.

Национальные черты в характеристике событий и образов

Вопрос о национальной специфике изображаемых автором событий и характеров сложен. Думать об этой специфике нужно уже в ходе создания сценарного замысла, но наиболее полно и органично она раскрывается, естественно, при развертывании сюжета. Национальный колорит — не есть нечто извне привносимое в сюжет произведения, несколькими штрихами способное придать ему национальное своеобразие, хотя именно та-

кой подход характеризует множество зарубежных фильмов. Их авторы, создавая сценарии и фильмы о незнакомых им странах и народах, характеризуют чисто внешнюю сторону обстановки, событий, человеческих характеров. Немало подобных фильмов было создано в Голливуде об Индии, о жизни народов латиноамериканских стран. И нередко при этом ограничение показом экзотики той или иной страны было сознательным.

Национальные черты лежат во всем — в речи людей, в их поведении, в характере мышления, выражения чувств и тем самым в характере событий, в их атмосфере. Игнорировать это никоим образом невозможно в художественном произведении, если автор его стремится правдиво отразить действительность.

Характерная речь Боженко из «Щорса» отличается от речи Чапаева не только индивидуальным своеобразием, но и национальными особенностями. У каждого из них та образность языка, которая безошибочно указывает на национальную принадлежность героев. То же самое мы можем сказать и о своеобразии поведения героев в этих фильмах. Вспомним очень колоритно описанную Довженко сцену свадьбы в сценарии «Щорс» с прекрасно переданным темпераментом людей, тонко подмеченными деталями обстановки или, например, сцену чаепития после боя за Сломихинскую в «Чапаеве». А как подлинно художнически раскрыт колорит донской станицы в «Тихом Доне»! Начиная от костюмов казаков и казачек (шаровары, сапоги, фуражки — у мужчин и заложенные в косынку косы — у женщин) и кончая специфической речью — смесью украинских и русских слов, поведением (вплоть до мелочей — вспомните, как режет Григорий хлеб) — все уловлено с предельной точностью. Однако каковы бы ни были национальные черты персонажей, окружающей их общественной среды, они не могут быть даны отдельно от социальной характеристики, характеристики временной и чисто индивидуальной, присущей тому или иному персонажу или событию.

В процессе съемок фильма «Волочаевские дни» артист Л. Свердлин, исполнявший роль японского офицера, очень много работал над созданием правдивого внешнего облика своего персонажа, вплоть до того, что вставлял в рот специально изготовленную пластинку из

искусственных зубов. Но даже во внешнем портрете он давал не только специфически национальные черты японца, но одновременно реакционного офицера, самурая, интервента. Материал для подобной характеристики должен предоставлять актеру сценарий.

Не может быть верной национальной характеристики, если она дается «вообще», в отрыве от конкретного времени действия. Здесь нет мелочей, мимо которых сценарист может пройти.

Профессор В. Козлинский говорит, например, что в фильме «Поединок» в ряде сцен неверно передана обстановка быта русских офицеров, есть ошибки в показе их одежды (погоны пришивались иначе, чем это мы видим в фильме, офицеры только в исключительных случаях носили шарфы и т. п.). Это создает неверную историческую, а вместе с тем и национальную характеристику. Но, конечно, особенно важна точность в соответствии национальных особенностей изображаемому времени, раскрытию характеров и поведения людей.

Время, социальные перемены вносят изменения в культуру народа, его речь, мироощущение, представления и т. д. Эти изменения должен учитывать каждый сценарист. И лучшие наши сценарии и фильмы свидетельствуют об учете их авторами специфики изображения жизни того или иного народа. Положительным примером может служить сценарий «Салтанат».

Зоотехник Салтанат — киргизская женщина — показана как активный строитель новой жизни. Это сказывается во многих чертах ее поведения, в понимании ею своего места в жизни, своего долга. Но наряду с этим что-то осталось еще от прежних представлений. С молоком матери впитано ею повиновение мужу — она беспрекословно подчиняется ему и бросает работу. Салтанат боится остаться с мужчиной наедине и очень встревожена тем, что вынуждена ночевать с ним в одной комнате. Характер раскрыт в движении, росте — постепенно уходит старое, уступая место влияниям новой действительности. В образе Салтанат мы видим характерные национальные черты — и в ее бесстрашии ловкого наездника, и в непреодоленных предрассудках, и в том новом, что дала женщинам Киргизии Советская власть и что в специфическом преломлении выражено в поведении героини.

Пр
автор,
конечно
должно
ционал

О п

Пока
для мен
его и не
А. Н
переселе
жей... Пе
отчетлив
знаком.

должен
жен знат

При р
зывается
ченный о
зительно
зано с н
человечес
вить зрит
и любить

Обрати

В перв
находящи
завода в
вичем и е
мейке в ск
узнаем, чт
его сына
Маша
проведал с

¹ «Русски
ский писател
² А. Н. Т
³ М. Гор

Проникновение во внутренний мир героя иной, чем автор, национальности и тем самым менее знакомый, конечно, особенно трудно. Но это никоим образом не должно толкать на путь поверхностного раскрытия национальных черт в произведении искусства.

О предварительной работе над характером образа

Пока герой, говорил И. С. Тургенев, «не сделается для меня старым хорошим знакомым, пока я не вижу его и не слышу его голоса, я не начинаю писать»¹.

А. Н. Толстой говорил о необходимости «полного переселения личности драматурга в психику персонажей... Переселение случается, когда я до галлюцинации отчетливо вижу персонаж моей пьесы, я с ним близко знаком. Пусть он произнесет всего четыре слова, — я должен видеть его, как самого себя в зеркале; я должен знать его судьбу, видеть и понимать его жесты»².

При разворачивании сюжета особенно опасна так называемая «приблизительность»; приблизительно намеченный образ неизбежно приведет к тому, что приблизительно будет раскрыт сам конфликт и все то, что связано с ним в сценарии. Исчезнет та неповторимость человеческого характера, которая только и может заставить зрителя поверить в героя, «презирать, ненавидеть и любить как живого»³.

Обратимся для примера к сценарию «Проездом».

В первых эпизодах этого сценария мы знакомимся с находящимся в Москве проездом инженером большого завода в Сибири, пожилым человеком Борисом Ивановичем и его молодой женой Машей. Они сидят на скамейке в сквере около кинотеатра, и из их разговора мы узнаем, что Борис Иванович видел сейчас в толпе своего сына от первой жены — Лешу, но не окликнул его.

Маша настаивает на том, чтобы Борис Иванович проведal свою семью, узнал, как живут жена и сын, но

¹ «Русские писатели о литературном труде», т. II, Л., «Советский писатель», 1955, стр. 754.

² А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 19, М., 1949, стр. 365.

³ М. Горький, Собр. соч., т. 26, М., 1953, стр. 416.

Борис Иванович отвечает, что этого делать не следует, так как ему нечего сказать своей первой жене, а Леше не следует напоминать об отце.

Маша спрашивает: «Если у нас будет сын, ты и его так же легко бросишь?».

«Замолчи!» — отвечает Борис Иванович и идет покупать билеты в кино.

В этой сцене Борис Иванович получает свою первую характеристику. Ясна ли она? Как относится Борис Иванович к своей первой жене и сыну, сколь убедительны его мотивы, по которым он не навещает семью? Обо всем этом догадаться трудно. А что это за окрик: «Замолчи!» Приказание ли это грубого мужа или вопль измученной души человека? Неизвестно также, как Маша реагирует на это «замолчи!».

В результате такой неточной характеристики героев режиссер, а впоследствии и зритель не смогут определить своего отношения к ним.

Но, может быть, автор в следующих эпизодах исправит свою ошибку?

Маша, дожидаясь мужа, отправившегося покупать билеты в кино, становится свидетелем того, как у киоска задерживают подростка, пытавшегося залезть в чью-то сумочку...

Возвращается Борис Иванович и узнает в задержанном своего сына.

Действительно, ситуация выбрана очень благодарная для того, чтобы раскрыть характер отца, отношение Маши к Борису Ивановичу, к его поведению, наконец, к случившемуся и т. д. Но, словно испугавшись этой возможности, автор уделяет внимание лишь второстепенным, сугубо событийным моментам; Борис Иванович мелькает где-то на общем плане, «бросается в толпу, раздвигает ее и, хватая мальчика за руку, говорит: «Пропустите, позвольте пройти!» — и, втолкнув Лешу в такси, уезжает».

Автор не сделал даже попытки использовать острую ситуацию, ибо он не знает своих героев, не знает, что с ними делать и во имя чего. Он будто сознательно стремится облегчить им выход из того положения, в которое они попали. Но зачем же тогда понадобилось данное событие?

Представим же себе иное развитие действия: жела-

ние Бориса Ивановича увезти сына и избавить его от привода в милицию натолкнулось на препятствия (что, кстати сказать, было бы более правдоподобно) — Лешу крепко держит за руку женщина, в сумочку которой он хотел залезть, а тесно окружившая их толпа людей ведет себя активно — Лешу отцу не дают, стремясь узнать, кто он, почему и куда хочет увезти мальчишку. Борису Ивановичу приходится назвать себя. Тогда кто-то советует отпустить ребенка с отцом, кто-то требует отправить сына и отца в милицию: пусть там отец объяснит, почему у него сын стал вором. А кто-то, указывая на стоящую рядом Машу, говорит: «Вот он кого воспитывает!» Как будет вести себя при этом Борис Иванович, что ответит, как будет действовать Маша?

Белинский говорил, что в драме «каждое лицо, стремясь к собственной цели и действуя только для себя, способствует, само того не зная, общему действию пьесы»¹.

Но ведь для движения действия необходимо, чтобы лицо действительно стремилось к своей цели и тем самым раскрывало себя в этом стремлении. В приведенных же эпизодах стремление героя неясно, неясен поэтому и характер. Может быть, автор хотел на время засекретить цели и характер Бориса Ивановича, но почему тогда он полностью изолировал от действия Машу, цель которой в данном случае была ясна: она хочет знать, что представляет собой ее муж.

Маша могла бы, «стремясь к собственной цели, способствовать общему действию» и значительно его обогатить, если бы автор ясно представлял себе, что это за человек, и дал возможность ей действовать так, как того требовал ее характер, ее устремления.

Характеры героев не раскрываются не только в приведенном отрывке, но и в последующих эпизодах. В результате действие топчется на месте, образы расплывчаты, идея туманна.

По поступкам героя, по словам его зритель должен судить о нем, с абсолютной ясностью видеть, к чему он стремится, догадываться, что он представлял собой в прошлом, как он будет вести себя в будущем. Поэтому

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., т. 2, М., «Художественная литература», 1936, стр. 54.

о каждом из героев, о каждом второстепенном и третьестепенном персонаже автор должен знать значительно больше того, что он хочет показать в сценарии.

«Если вы хорошо знаете какого-нибудь человека, — говорил Евг. Вахтангов, — знаете несколько значительных моментов его жизни, знаете его характер, привычки и вкусы, т. е. что он любит и чего не любит, то вы легко ответите и на вопрос, как бы он поступил в том или ином случае. Вы можете продумать несколько положений для такого знакомого вам человека и почти безошибочно угадаете, как он выйдет из них. Чем лучше вы будете знать его, чем больше подробностей вспомните, тем лучше вы будете чувствовать его и тем правильнее и скорее чувство ваше подскажет вам, как на вашего знакомого подействует тот или иной случай. Когда писатель пишет пьесу, то он непременно хорошо знает всех действующих в его пьесе людей»¹.

Такого рода работу проделывают не только актеры и режиссеры театра, не только писатели — ею занимаются и в съемочных группах.

Известно, например, что такая работа проводилась режиссером И. Пырьевым при постановке фильма «Партийный билет», режиссером И. Хейфицем во время постановки фильма «Член правительства», многими другими режиссерами.

Мысленные импровизации помогают автору глубже проникнуть в характер, найти наилучшие способы его раскрытия. Тренировка очень важна в процессе овладения мастерством.

П. Павленко, например, записывал свое отношение к тому или иному человеку, набрасывая на трех-четырех страничках портрет знакомого. Для начинающего автора этот метод особенно полезен. Целесообразно в целях тренировки взять какую-либо близкую по теме остросюжетную картину из современной советской действительности и, вникнув в изображенный на ней драматический момент, заставить свое воображение нарисовать подробный психологический портрет каждого образа, заставить их говорить, двигаться — «оживить»

¹ Л. И. Тимофеев, Теория литературы, М., Учпедгиз, 1948, стр. 33.

картину, постепенно развертывая судьбы изображенных художником людей.

Навыки в строении образов, как и вообще жизненный опыт, служащий основой творчества, приходят не сразу. Они требуют знакомства с живой действительностью, с литературой, требуют постоянных упражнений, работы воображения.

ПОДГОТОВКА И ЕЕ РОЛЬ В КОМПОЗИЦИИ КИНОСЦЕНАРИЯ

Слова «подготовка», «подготовить» часто можно встретить в статьях, посвященных вопросам организации материала художественного произведения, в рецензиях на пьесы и фильмы. Можно услышать, например, что такой-то момент действия, сам по себе интересный и значительный, не производит впечатления, не волнует, так как не подготовлен всем ходом действия, или, наоборот, повороты в судьбах героев, возникновение тех или иных драматических ситуаций так хорошо подготовлены, что зритель не только верит в их правдоподобность, но и ощущает логичность их возникновения, их неизбежность, неотвратимость.

Что такое подготовка

В эпическом произведении, как известно, всегда присутствует автор-повествователь (вне зависимости, от какого лица ведется повествование), который может рассказать читателю о сложнейших противоречиях в сознании героев, не заставляя их при этом двигаться, говорить или иным образом действовать, помочь осмыслить те события, о которых он повествует, помочь лучше понять характеры, в нем изображенные.

Как мы уже могли убедиться, в фильме также присутствует иногда голос автора, комментирующего действие, но возможности его неизмеримо менее широки по сравнению с автором прозаического произведения. Здесь авторская речь «нормирована», ибо в противном случае она грозит разрушить зрелищную природу кинематографа.

Кинематограф обязывает автора сценария и фильма путем искусного построения действия придавать ему такой ход, чтобы оно, развиваясь, само, без авторской

помощи, раскрывало идею, производило максимальный эффект.

Мы уже говорили о том, что в кинопроизведении каждая последующая сцена, как правило, отталкивается в своем движении от предыдущей, завязка определяет развитие действия, ход его — развязку.

Однако в приведенных нами примерах подчеркивалась лишь элементарная связь эпизодов и сцен сценария, основанная на мотивировке действия. Между тем понятие подготовки шире понятия мотивировки, так как тот или иной момент действия может быть не только мотивирован, но вместе с тем особым образом подготовлен, чтобы этот момент действия, развиваясь, производил нужный эффект.

Для выяснения того, что мы имеем в виду под подготовкой, приведем некоторые примеры.

Рассмотрим сюжетную функцию каждой из трех последних сцен фильма «Возвращение Максима». После сцены в суде и объявления приговора Наташе и другим революционерам следует сцена (назовем ее 1-й сценой), в которой Максим разговаривает с Николаем и Бадаевым о партийных делах. За окном слышны крики манифестантов — объявлена война Германии. В конце сцены Николай говорит Максиму:

— Хорошо наладил работу. Жалко с тобой расставаться, а надо. Партия поручает тебе, Максим, новую ответственную работу.

Титр: И Максим пошел на новую работу.

Следует 2-я сцена. Вокзал. Идет отправка солдат на фронт. Проходят бесконечные ряды солдат. На перрон выходят два офицера, один из них, указывая на солдата, говорит другому:

— Вот он, сермяжный воин, который сломит шею врагу и выведет Россию на светлый путь! — Он хлопает солдата по плечу: — Выведешь, братец, Россию на светлый путь?

Солдат делает полный поворот, пристукивает каблуками. Это — Максим.

— Так точно, ваше высокородие! — гаркнул он, — Выведем!

Второй офицер — меньшевик — узнал Максима и явно смущен.

— Молодец! — похвалил военный.

— Рад стараться, ваше высокородие! — лихо отвечает Максим; повернулся, идет...

3-я сцена. В теплушке. Максим предлагает солдатам закурить: «Нет ли бумажки, братцы?»

Солдаты лезут в карманы и обнаруживают прокламации большевиков, агитирующие против империалистической войны, призывающие превратить ее в войну гражданскую.

Максим предлагает спеть песню, чтобы отвлечь внимание офицеров, и сам запекает:

«Крутится, вертится шар голубой...».

На фоне этой песни звучат слова прокламации, которую читает один из солдат.

Назначение первой сцены понятно. Она говорит о новой обстановке, в которой придется большевикам работать, и в ней есть мотивировка дальнейшего: Максима посылают на новую работу. Можно было бы сразу дать третью сцену, которая мотивирована первой: Максим в теплушке беседует с солдатами. Однако авторы вводят между ними еще одну сцену. Какова ее функция? Что она мотивирует? Что объясняет в движении действия? Добавляет ли эта вторая сцена что-либо существенное к пониманию последовательности событий? Нет, и тем не менее она обогащает наше восприятие третьей сцены, искусно ее подготавливая. Диалог второй сцены придает третьей особый и значительный смысл. Она выделена, акцентирована и потому глубоко осмысливается зрителем.

В фильме «Тринадцать» есть эпизод, в котором боец Свириденко обучает профессора-геолога стрелять из винтовки. Эта подготовка реакции зрителя на последующую гибель героя значительно более важна, чем элементарная мотивировка его смерти тем, что герой не остерегался, обучая геолога, и потому погиб. Подготовка помогла зрителю увидеть этого замечательного бойца, который в минуту смертельной опасности находит в себе силы с подкупающей простотой обучать геолога стрельбе. Тем самым и смерть Свириденко воспринимается значительно острее, чем она воспринималась бы без такой подготовки.

В эпическом повествовании автор часто подсказывает читателю то или иное осмысление приведенных в книге моментов действия. В кино благодаря подготовке

само действие ходом своим подводит зрителя к осмыслению данного момента в нужном для автора плане.

Таким образом, в завершенной драматической композиции есть моменты, сцены, эпизоды, которые имеют своим назначением не только голо мотивировать последующее действие, но и определенным образом готовить его восприятие зрителем, усиливать его воздействие.

В умело построенном сюжете подготовка пронизывает, связывает все моменты драматического действия. По динамической линии мотивировок и подготовок движется сюжет, раскрывая от завязки через развитие действия до завершения тему сценария, его основную мысль.

На примере построения действия в сценарии «Коммунист» мы убеждаемся в том, что подготовка — это не отдельные сцены и эпизоды, вводимые автором в наиболее важных местах. Она проходит через все действия сценария — от начала до конца.

Идет поезд по бесконечным просторам, мимо выбитых окон станций, паровозных кладбищ, заколоченных водокачек. Нависли мешочники на его вагонах. Он идет мимо платформ, забитых военным и штатским людом. Впрочем, не отличишь, кто военный, кто штатский: все в шинелях, в обмотках и башмаках.

— Свершилась Октябрьская революция, — звучит голос повествователя, — настал трудный год. Стояли заводы, фабрики, не было топлива, электричества. Редко ходили поезда. И только мешочники кочевали по русской земле, голодной, побитой пулями, сожженной пожарами.

— И вот в эту грозную пору, когда, казалось, все думы были о фронте, Ленин решил начать стройку первых советских электростанций. Одна из них строилась возле деревни, которую я назову здесь Загорой.

Весной со всех сторон потянулись в Загору люди.

Начальные кадры сценария и сопровождающий их голос повествователя, давая общую картину положения дел в России в начале революции и говоря о решении Ленина начать стройку первых советских электростанций, подготавливают тем самым не только показ основного места действия, но и осмысленного восприятия зрителем обстановки, атмосферы, которая там создавалась.

Введя
нова, авто
от хрома
вого.
Бесед
силня, не
ру предсто
действие
собрании
дора из
дукты и т.
Особенн
Федора, где
«Из бут
Расстрига
спирта и п
пили.
— Эй, хр
С фронта?
— С фро
— А вер
— Не зна
хал.
— Факт —
передразнил
Он крутнул г
Вообще бы
ся, и не всегд
— А ты че
пога Семен, об
нисты хотел.
— А что ж
Верно, Анюта?
пробегавшую м
— Ну ты, и
крикнул Федор.
— А тебе-то
одно повесят.
— Это за чт
— А как же
помещиков гром
— Так ить вс
— Ну всех в

Введя главного героя — коммуниста Василия Губанова, автор дает несколько характеризующих его черт — от хромающей походки до реакции на слова мастерового.

Беседа с мастеровым не только характеризует Василия, не только дополнительно обрисовывает атмосферу предстоящего действия, но и подготавливает само действие определенных эпизодов сценария: разговор на собрании коммунистов стройки о пожарах, отъезд Федора из Загоры с целью обменять сарпинку на продукты и т. д.

Особенно ощутима роль подготовки в сцене в избе Федора, где остановился Василий.

«Из бутылки, спрятанной под подкладкой пиджака, Расстрига налил себе полный стакан разбавленного спирта и плеснул чуть-чуть Федору и Степану. Выпили.

— Эй, хромой! — окликнул Расстрига. — Ты откуда? С фронта?

— С фронта.

— А верно, что генералы Харьков взяли?

— Не знаю... — Василий лег на шинель. — Не слышал.

— Факт — взяли! — крикнул Степан. — «Не знаю!» — передразнил он Василия. — На Москву идут. Факт! — Он крутнул головой и захохотал.

Вообще был он парень смешливый, все время смеялся, и не всегда можно было понять — почему.

— А ты чего радуешься? — оторвался от своего сапога Семен, обращаясь к Степану. — Ты ведь в коммунисты хотел.

— А что ж... Может, и запишусь... Не все разом!... Верно, Анята? — И Степан ласково вытянул по спине пробегавшую мимо Аняту.

— Ну ты, играй! Кобель! — тонким, злым голосом крикнул Федор.

— А тебе-то что! — засмеялся Степка. — Тебя ж все одно повесят.

— Это за что? — Федор перестал жевать.

— А как же! — поддержал Степку Расстрига. — Ты помещиков громил? Громил.

— Так ить все громили.

— Ну всех вас и повесят. Разве деревьев мало?..

Правильно я говорю, солдат? — обратился Расстрига к Василию. — Деньги есть? Иди выпей.

— Неохота, — ответил Василий.

Семен отложил сапог, подошел к столу, отслюнил деньги.

— Ну-тка, мне...»

Действие подходит к весьма важному моменту подготовки — разговору о воровстве на складе, в котором раскрывается различное отношение к сложившейся обстановке Дениса, Семена, Расстриги, Степана, Федора. Сцена эта не только мотивирует другой разговор — на собрании коммунистов, о том, что нужен «острый и беспощадный партийный глаз», но и подготавливает различное отношение зрителя к участвующим в ней персонажам во всем последующем действии. Она прекрасно подготавливает также возникновение у зрителя нужных ассоциаций в связи с попыткой Василия отказаться от должности кладовщика и делает выразительной психологическую сцену, в которой кладовщику Василию резвый мужичок плюет в лицо.

«...Не вынимая бутылки из-под подкладки, Расстрига налил себе и ему. Выпили.

— Сильна! — крикнул Семен. — Откуда взял?

— Бог послал.

— Бог доски послал к нему на склад, а он их на спирт выменял, — сказал, хохоча, Степан.

— Ну, ты! — вскинулся на него Расстрига. — Язык-то попридержи!

— А что?

— А то! Враз обрублю!

Забормотал лежавший на полу Денис:

— Эх, эх... люди!.. Народ на фронтах помирает... А он на складе сидит... Совести нету!

Василий лежал и курил. При словах Дениса он сочувственно взглянул на него. А Степка накинулся на Дениса:

— А тебе чего надо? Аника-воин!

— Постой, постой! — грозно сказал Расстрига. — Это у кого совести нету?.. Эй, — окликнул он Дениса. — Это у меня нет?.. А у них совесть есть? Церкви закрыли, ни хоронить, ни крестить, ни до бога помолиться. Народ голый ходит.

Бегала, убирая со стола, Анюта.

— Что правда, то правда, — сказал Семен. — Дегтю нет, ситцу нет, хлеба нет...

— Долго ли дело таким вот все растащить, — бормочет с полу Денис, кивнув на Расстригу.

Тот, не говоря ни слова, вдруг со всего маху бросает в него пустую бутылку. Бутылка о стену — и вдребезги!

— Ты что? Ты кто такой? — кричит Денису Расстрига. — А?.. Кто такой? Насобачились агитировать!.. (Федору.) Гони его в шею!

Степка хохочет.

Федор. Слышь, что ли!.. Как тебя... Денис... Ты чего это?.. Зачем обижаешь?..

Денис (*спокойно поворачивается на другой бок к стене*). Ладно, завтра домелем...

Степан (*поддразнивая и натравливая Федора*). Чего глядишь! Наддай ему хорошенько!

Федор — он в подпитии — встает. Аня удерживает его:

— Не надо, Федя.

Федор. А чего он людей обижает!

Расстрига. Ладно! Таперича недолго... Бог, он все видит, мать их так!»

Последняя реплика Расстриги хорошо подготавливает перелом действия в этом эпизоде, направляя внимание на Василия, назвавшего себя коммунистом, что вызвало боязливое опасение одних и удивление других.

Анализируя последующие эпизоды этого сценария, мы также увидим, что в художественно-смысловую ткань их умело, продуманно введена подготовка, способствующая движению действия и правильному, глубокому его восприятию.

На примере построения действия сценария «Коммунист» мы убеждаемся в том, что подготовка — это не только отдельные сцены и эпизоды, вводимые автором в наиболее важных местах. Она проходит через все действие сценария от начала до конца, как бы вращаясь в жест, в слово, в поступок персонажа.

Подготовка — это искусство подведения зрителя к восприятию характера, завязки действия, отдельного драматического момента. Само напряжение действия создается системой умелых подготовок.

Очень интересна и поучительна подготовка «психической атаки» в «Чапаеве». Большой эпизод, предшест-

вующий сценам атаки, представляет собой тонкую косвенную подготовку этого события, являющегося одним из центральных в сценарии и фильме. Мы имеем в виду ночной разговор между Петькой и Чапаевым накануне атаки. После живой информации зрителя о том, что завтра бой, что маловато и патронов и людей, Петька, свесившись с палатей, неожиданно нарушает возникшую паузу:

«— Гляжу я на тебя, Василь Иванович, недоступный ты для моего разума человек. Наполеон. Прямо — Наполеон!

Чапаев усмехнулся:

— Хуже, Петька, хуже. Наполеону-то легче было. Ни тебе пулеметов, ни тебе аэропланов. Благодать! — И с оттенком гордости добавил: — Вот мне на днях тоже самолет прислали! Одного бензину, сволочь, жрет — не напасешься!

Петька сочувственно кивает, шмыгает носом из уважения и говорит:

— Василь Иванович, а ты армией командовать можешь?

Чапаев, не отрываясь от работы:

— Могу.

Петька, восторгаясь:

— А фронтом?

Чапаев кивает головой:

— Могу, Петька, могу!

Петька делает большие глаза:

— А всеми вооруженными силами республики?

Чапаев на минуту приостановился:

— Малость подучиться только. Смогу и вооруженными силами.

Петька окончательно умилен:

— Ну, а в мировом масштабе, Василь Иванович, совладаешь?

Чапаев задумался, серьезно ответил:

— Нет... Не сумею. Языков не знаю! Да спи ты, наконец, чертова болячка!

Петька испуганно забивается под овчину.

Чапаев растягивается на карте».

Этот разговор на первый взгляд как будто не является непосредственной подготовкой к последующему действию, но, акцентируя внимание зрителя на раскры-

тии образа Чапаева, он резко усиливает интерес к дальнейшему, вызывает уже заранее волнение за исход боя, заставляя ждать, как раскроется полководческий талант Чапаева, о котором с таким восхищением говорил Петька.

Своеобразной подготовкой является и эпизод подавления бунта в эскадроне — эпизод, развивающийся параллельно эпизоду атаки и в свою очередь подготовленный рядом предыдущих сцен (кража поросенка и т. д.). Подготовительная функция его также в создании наибольшего напряжения в момент наступления каппелевцев.

В то же время и сами перипетии боя, в частности действия Анки, усиливая напряжение, оказываются подготовленными — разговор о нехватке патронов, стремление Анки стать пулеметчицей и т. д.

Исход боя, как известно, решает в фильме появление Чапаева во главе эскадрона. Вот здесь и сказывается талант Чапаева, сумевшего своим авторитетом восстановить дисциплину в эскадроне и появиться во главе его в тот момент, когда решалась судьба боя.

Таким образом, подготовка как здесь, так и в других приведенных нами примерах служит созданию интересного, волнующего, острого и четкого по мысли развития действия.

Рассмотрим отдельные виды и способы подготовки.

Подготовка глубокая и короткая

Подготовка может начинаться издалека (отдаленная, глубокая подготовка) и осуществляться непосредственно перед подготовляемым моментом (подготовка близкая, короткая).

Применение той или иной подготовки бывает обычно обусловлено важностью подготовляемого момента. Чем он значительней, чем более необходимо сосредоточить на нем внимание зрителя, тем глубже и тщательнее его подготовка.

В фильме «Депутат Балтики» момент, когда изданию книги Полежаева угрожает непосредственная опасность, подготовляется издалека. Подчеркивая значительность этой книги, возбуждая интерес к ее судьбе, авторы ве-

дуют подготовку к этому моменту почти с первых кадров картины.

О книге говорит жена Полежаева Воробьеву: «Наш едок ничего еще не ел за весь день. Он спешит с книгой».

Позже Воробьев урезонивает пришедших с обыском матросов: «Он пишет книгу, ему нельзя мешать. Вы понимаете?»

В сцене обыска вновь подчеркивается значение книги Полежаева его собственным отношением к ней.

Позднее, передавая папку с рукописью Воробьеву, Полежаев говорит: «Я вручаю вам мою жизнь. Несите это в типографию», и т. д.

Обычно глубокая подготовка определенного драматического момента очень сложна, так как помимо специальных сцен его готовят отдельные реплики персонажей, отдельные куски сцен, не имеющих непосредственного отношения к подготавливаемому моменту.

Так, драматический момент перехода ординарца полковника Бороздина к красным («Чапаев») мотивируется и подготавливается не только прямым развитием конфликта между ним и Бороздиным из-за запоротого шомполами брата ординарца, но и сценой подготовки, которая дана задолго до этого конфликта.

В салоне штабного вагона полковник Бороздин, поручик, ординарец. Он приготовил чай, уходит. Бороздин окликнул его:

«— Петрович, принеси, пожалуйста, почту.

Ординарец стоял прямо, с хорошей военной выправкой, но не в струнку и не ел глазами начальство. Он просто ответил:

— Слушаю, Сергей Николаевич,— повернулся, щелкнул каблуками и вышел.

Поручик проводил его глазами и повернулся к Бороздину.

— Не находите ли вы, господин полковник, что ваши отношения с ординарцем слишком... слишком...— Он замаялся, подыскивая подходящее выражение.

Полковник подсказал ему:

— ...Патриархальны, вы хотите сказать? Наоборот, они вполне современные. Времена меняются, меняется и тактика отношений. Жаль, что вы этого не понимаете, поручик...» и т. д.

Что это за разговор и зачем дана эта сцена? Разве не могло действие начаться просто с просьбы ординарца о своем брате, приговоренном к расстрелу? Могло, конечно, но тогда побег выглядел бы только как результат личного конфликта, а ведь этот конфликт глубже, он носит классовый характер, и именно логика классовой борьбы привела Потапова в дивизию Чапаева.

Но указанным выше не исчерпывается глубокая подготовка разбираемого нами драматического момента. Функцию подготовки побега ординарца несет также и развитие сюжетной линии Анки и Петьки. Определенные моменты этой линии служат композиционной мотивировкой встречи Петьки с ординарцем Бороздина и таким образом возникновению сцены подготовки, в которой Петька отпустил захваченного им в плен ординарца.

Особенно важно и необходимо умело подготовить узловые, решающие, переломные моменты действия, используя для этого как сцены, не имеющие прямого отношения к данному драматическому моменту, так и специальные сцены подготовки.

Примером короткой и близкой подготовки может служить следующая сцена из «Весны на Заречной улице». Молодой сталевар Саша и еще недавно интересовавшая его девушка Зина в комнате молодой учительницы Татьяны Сергеевны. Зина упрекает Сашу в том, что он не заходит к ней.

Саша «рассматривал фотографию длиннолицого, пышноволосого юноши, стоящую в рамке под стеклом на столе.

— Ухажер столичный — видишь, под Тарзана подстрижен! — ткнула пальцем Зина и со злорадством добавила: — Она с такими прыгать привыкла!

— Ухажер! — Саша, взяв фотографию со стола, с ревностью смотрел на портрет Александра Блока».

Это подготовка следующей сцены, в которой Таня и Саша слушают концерт для фортепьяно с оркестром Рахманинова.

В связи с приведенной выше сценой подготовки зрителю становится ясным поведение Саши во время концерта, так как она помогает зрителю точнее представить себе состояние героя и его культурный уровень. Зрителю ясно, что Саша не понимает музыки и сожалеет о том, что это отдаляет от него любимую девушку.

Кроме того, эта же сцена с портретом Блока доигрывается в эпизоде, который следует за эпизодом концерта, где Саша узнает, кто был изображен на портрете.

Очень интересная сцена короткой, близкой подготовки есть в сценарии фильма «Чапаев».

«Под окнами дома много народу.

Слышен разухабистый перебор гармоники, звучат слова веселой частушки.

Вокруг ткачей и Анки — крикливая ватага чапаевцев. В дверях показался Петька.

Он окидывает взглядом группу чапаевцев, вытаскивает наган, стреляет в воздух и кричит:

— Тихо, граждане! Чапай думать будет!

В наступившей тишине Петька важно опускается на ступеньки крыльца».

Эта сцена — подготовка к следующей за ней сцене, в которой происходит обсуждение плана наступления на станицу Сломихинскую, к дальнейшему восприятию образа Чапаева как командира, пользующегося огромным уважением и авторитетом среди бойцов.

Автор, думающий не только о настоящем действии, но и о будущем, сплошь и рядом незаметно в какой-нибудь короткой реплике дает подготовку последующего драматического момента.

Так, Чапаев в сцене разговора с Петькой перед «психической» атакой как бы мимоходом бросает реплику:

— Да и патронов маловато...

Эта реплика является подготовкой к эпизоду атаки — у Анки не хватило патронов.

Подготовка прямая и косвенная

Подготовка может быть прямой и косвенной. Прямая подготовка — это подготовка, которая явна для зрителя. Косвенная подготовка — подготовка, совершаемая незаметно для него.

Прямая подготовка оправдывает себя, если она дается в сцене большого драматического напряжения. В «Юности Максима» Поливанов говорит Максиму:

«Сегодня ночью увезут на казнь пять человек: Качкова Федора, Иванова Степана, Зальцмана Якова, Савченко Дмитрия...»

Здесь, в обстановке тюрьмы, такая прямая информация, подготовляющая последующие драматические события, сама по себе является сильным драматическим моментом.

Если прямая подготовка дается в виде информации в разговоре, то желательно затушевывать информационное назначение разговора характерным языком, сочетать ее с интересным действием, чтобы внимание зрителя частично поглощалось тем, что сопутствует этой информации.

В одном из сценариев на материале гражданской войны была такая сцена прямой подготовки:

«...Грохот колес постепенно переходит в шум водяной мельницы... и перед нами открывается мост через реку, за мостом — корпуса мельницы и недостроенное кирпичное здание...

Слышится гнусавый голос:

— Довоенная работа... Сто лет простоит.

Ерон — высокий сухопарый старик, в поддевке и старомодном цилиндре — стучит клюшкой по кирпичной стене недостроенного здания.

К Ерону подходит Блинов — толстенький, низенький человек с подстриженной седой бородкой и усами на круглом лице. Блинов заботливо начинает вымерять складным аршином пролет двери. Не оглядываясь, отвечает:

— Паровичок получим из Германии — шумно тут будет... А? Как думаешь, Кузмич, — повернулся Блинов к Ерону, — выполнят, к примеру, германцы заказец наш?

— Немцы народ аккуратный, порядок любят, — гнусит Ерон.

Блинов любовно оглядывает мельницу, корпус недостроенного завода, участок земли и, водя рукой по воздуху, мечтает:

— Кабы ежели не «товарищи» — огородить бы заново этот участок — иной вид тогда был бы...»

Нарочитость реплик нельзя не заметить — это ничем не прикрытая информация героев о самих себе. Когда автору было на это указано, он нашел возможным заменить эту прямую подготовку косвенной.

У автора была сцена, в которой происходит знакомство девушки-подростка с пастухом Васей. Девушка с отцом бежала из хутора, разграбленного немцами, и

поступила батрачкой к кулаку Ерону. Девушка об этом сообщила пастуху. Оказалось, что достаточно было слегка перестроить диалог, чтобы пастух мог как бы мимоходом упомянуть о том, что ее хозяин ждет немцев, так как в Германии он заказал паровик, что Ерон хочет огородить бывший свой участок и т. д. Причем, поскольку подтекст этого диалога состоял в желании пастуха и девушки познакомиться ближе, то данная информация о намерениях кулаков получилась не навязчивой и интересной. Косвенная подготовка — это всегда более или менее скрытый для зрителя ход автора, незаметно подводящий к нужному восприятию драматического действия. Она более эффективна, но создание ее требует и большего мастерства.

Подготовка по контрасту

Подготовка часто строится по контрасту с подготовляемым моментом действия. В этом случае, если, например, над героем нависла опасность, в сцене подготовки создается обстановка, в которой герой далек от ощущения этой опасности.

Хрестоматийным примером подобной подготовки может служить монолог Демы в «Юности Максима», в котором он весело рассказывает приснившийся ему сон и не знает, что ему осталось жить считанные часы. Это состояние героя фильма заставляет зрителя, знающего, что Дему повесят, с волнением слушать его веселую болтовню и подготавливает кульминацию эпизода — приход за Демой тюремщиков.

Мы знаем, что над Анютой (сценарий «Коммунист») нависла опасность: ее муж Федор и его постоялец Степан едут к баракам Загоры на телеге, чтобы избить, связать и привезти Анюту в избу Федора; Анюта же в это время собирается с подругами в клуб стройки на вечер.

«...Анюта уже оделась в праздничное платье. Было сейчас в ней что-то совсем иное, такое, чего мы еще ни разу не видели в ней, что-то горячее, легкое, оживленное. Она вынула из сундучка белый платок, примерила, кинула обратно, порылась еще и извлекла шарф, который подарил ей Василий, набросила на плечи.

Снова взглянула на себя в зеркальце, поправила шарф и выбежала вместе с другими из барака.

...Хохоча, взбирались торфяницы на платформы «кукушки». Аня уже сидела на платформе, ее соседка что-то рассказывала ей, и обе смеялись, когда подбежала еще одна из торфяниц:

— Тебя там спрашивают... Вон, за бараком... какой-то мужчина».

Интересным и эффективным видом подготовки по контрасту является вводимое автором действие, дающее временное удовлетворение или, наоборот, разочаровывающее его, с тем чтобы затем показать то, чего он страстно желал, но уже не ждал или боялся и не желал.

Так, смотря «Тринадцать», зритель очень хочет, чтобы отряд заметил лежащего в песках измученного жаждой и жарой Мурадова.

И мы видим — рядом, за барханом, едут всадники, которые громко поют и не видят Мурадова.

Он пытается подняться — и не может. Пытается кричать — нет голоса.

С громовой песней проезжают всадники, эскадрон за эскадрон. Последний эскадрон. Тише песня.

Падает голова Мурадова.

Еще тише песня. Нет ее...

Тогда галопом вылетают на бархан два всадника, догоняющие полк. Оглядываются и видят Мурадова, подъезжают к нему.

Используя эффект контраста, автор имеет возможность оттенять одно чувство другим, глубже и ярче раскрывать характеры, напряженнее строить действие.

ПРИНЦИП ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКОНОМИИ

Предельная смысловая нагрузка на слово и изображение — одно из основных требований, предъявляемых к фильму. В распоряжении режиссера всего полтора часа, за которые должны с предельной полнотой и ясностью раскрыться судьбы людей, возникнуть и завершиться события, вызванные тем или иным конфликтом. Отсюда необходимость всемерного использования кинематографических средств выразительности, позволяю-

щих сжимать события во времени и пространстве, необходимость строгого отбора фактов, событий, ситуаций.

Соединение моментов действия

Неопытность сценариста часто сказывается в попытке каждую ситуацию и каждый момент действия строить как отдельную сцену.

В сценарии одного начинающего автора мы находим такие отдельно построенные сцены.

1. Елена укачивает заснувшего ребенка.— Тише! — говорит она бабушке, которая собирается убирать соседнюю комнату.— Машенька спит! — Бабушка замирает, хочет поставить на место взятую со стола настольную лампу, но старческие руки не слушаются, и абажур с лампы летит на пол... Мать и дочь застывают в испуге. Смотрят в сторону детской кроватки. Но Машенька спит крепко.

2. В коридоре звонит телефон. Бабушка берет трубку. Звонит бывший муж Елены, он просит не говорить ей о своем приезде, о решении вернуться в семью. Он сам все объяснит Елене. Бабушка в смятении. Она хочет, чтобы Андрей вернулся, но знает характер дочери — она не простила Андрея. Бабушка решает нарушить данное Андрею слово и подготовить Елену к появлению мужа.

3. Елена на кухне. Мать сообщает ей о приезде Андрея и о его намерении. Уговаривает ради дочери не прогонять Андрея.

Это действие, в котором каждый момент дан отдельной сценой, неэкономно построено, оно не драматизировано, в нем не использованы возможности киноискусства.

Представим себе, что тихо зазвонил поставленный на подушку телефон. На цыпочках, мимо укачивающей ребенка Елены проходит в соседнюю комнату к телефону бабушка.

Разговор бабушки с Андреем происходит на фоне тихой колыбельной песенки, которую поет мать. Он осложняется тем, что Елена не должна его слышать. От этого интересней, выразительней становится поведение бабушки, вынужденной говорить тихо. Окончив разговор, она

возвращается в соседнюю комнату, останавливается около спящей внучки и несмело начинает подготавливать Елену к приезду Андрея («ребенок без отца растет» и т. д.).

Мы не будем защищать именно этот порядок сцен, но что путь соединения тесно связанных между собой кусков должен быть именно таков,— мы убеждены.

Не следует, однако, требование конденсации действия понимать как догму, не учитывая особенностей «сжимаемых» сцен, которые при подобном соединении иногда могут потерять свою выразительность.

Экономность мотивировки

Автор часто перегружает действие тем, что неэкономно мотивирует его. Не умея найти мотивировку последующего в самом ходе действия, он вводит специальные сцены и этим, естественно, перегружает сценарий. Вот несколько примеров из сценариев начинающих авторов.

В сценарии «Сын лесника» есть эпизод, в котором показана тщетная попытка мальчика тайно от матери убежать на каток. Стремясь мотивировать неудачу этой попытки, автор ввел специальную сцену, в которой девочка играет с собачонкой. Во время игры собачонка хватает лежащую на сундуке шапку и затаскивает ее куда-то в угол. Коля, собираясь на каток, ищет в полутемной передней шапку и опрокидывает табуретку. На шум приходит мать и задерживает сына. А между тем автор мог прекрасно обойтись без девочки, ничего нам не объясняющей и лишней в сценарии.

Разве Коля, возвращаясь из школы, не мог сам запустить шапкой в лежащую в углу передней собаку и потом забыть о шапке? Ведь показано, что он дергает девчонок за косички, бегает «как угорелый» по лестнице. К тому же в сокращенном варианте мальчик получил бы как шалун дополнительную характеристику.

В другом сценарии тяжело, громоздко мотивировано, почему герой сценария, девятиклассник Аля, не приехал с бригадой школьников помочь колхозникам в уборке урожая.

Накануне этого дня Аля пошел к реке погулять. Автор строит большой эпизод, в котором показано, как Аля, хорошо знакомый с мотором, целую ночь провозил-

ся, починяя трактор. Трактор же сломался потому-то и потому-то, девушка-тракторист не обратилась за помощью к механику потому-то и потому-то и т. д. Автор нагромождает мотивировки, совершенно не относящиеся к действию, и без нужды отяжеляет его. Можно было лишь показать мальчика копающимся в тракторе. Для действия важно, что Але не верят, а это как раз не мотивировано, хотя для действия достаточно было реплики одного из ребят, видевшего Алю около рыболовов.

Из фильма «Сказание о земле Сибирской» выпал имеющийся в сценарии эпизод, в котором лейтенант Балашов с бойцами очищает от врага захваченный квартал и от взрыва фаустпатрона получает ранение. Мы не видим, как, перевязывая Балашова, Настенька обнаруживает, что у него повреждена рука. В фильме показано только начало боя, а то, что Балашов ранен в руку, выясняется в последующих эпизодах. Режиссер справедливо решил, что мотивировать ранение показом самого события излишне.

Мотивировка хороша тогда, когда она дается легко, ненавязчиво, экономно и не отяжеляет, не замедляет действия.

Доигрывание мотивов

Строя действие, опытный автор часто ищет в предыдущих сценах такие мотивы, такие характеристики, которые можно было бы снова использовать для создания определенного эффекта и художественной экономии средств.

В фильме «Юность Максима» Наташа, пришедшая на завод с листовками, встретила во дворе завода с мастером и нечаянно толкнула его плечом.

— Где я видел эту рожу? — спрашивает сам себя мастер.

Наташа убегает...

В дальнейшем мастер выследил Наташу. Вместе с околотовым они приходят на урок воскресной школы, выгоняют рабочих, оставляя в помещении только Наташу, Максима и Дему (мастер надеется на Дему и Максима, как на свидетелей).

— Изловил политическую мерзавку, ваше благородие, изловил, — говорит мастер.

Наташа резко протестует. Она говорит, что сейчас

должна
его сын
Маст
— М
сбоку в
Окол
удается
мимо ма
на заводе
Масте
— Он
Около
— Дур
Доигрь
встречу Н
эффектно
встречи.
Каждый
использова
действия. П
зод в сцена
...В маш
букет цвето
казывать ро
манула геро
к девушке, и
чается с друг
ня героя, ег
зовано то, чт
ней: свертки,
«В пьесе д
сал А. Толсто
к самому себе
Сирать без
текста и насы
Примеров т
ках классиков.
Вот начало
А. Н. Тол

должна идти к князю Святополк-Мирскому давать урок его сыну.

Мастер трусит:

— Может быть, и не они, ваше благородие... Я их сбоку видел...

Околоточный обращается к Максиму и Деме. Им удается отвести подозрение. Затем Наташа, проходя мимо мастера к выходу, точно так же, как при встрече на заводе, толкает его плечом.

Мастер орет:

— Она, ваше благородие, она!

Околоточный громко высморкался и произнес:

— Дурак!

Доигрывание мотива, характеризовавшего первую встречу Наташи и мастера, дало возможность авторам эффектно и экономно закончить сцену их вторичной встречи.

Каждый мотив сценария должен быть максимально использован для раскрытия характеров, для развития действия. Поэтому очень проиграл, например, такой эпизод в сценарии начинающего автора.

...В машину бережно укладываются свертки, вино, букет цветов. Герой ждет девушку, которую повезет показывать родителям, как свою невесту. Но девушка обманула героя. В смятении он на этой же машине едет к девушке, ищет ее повсюду, здесь же в машине встречается с другими персонажами. И для раскрытия состояния героя, его отношения к поступку девушки не использовано то, что служило знаком его внимания, любви к ней: свертки, вино, цветы.

Лаконизм действия

«В пьесе должно быть только самое главное,— писал А. Толстой,— драматург пусть будет беспощаден к самому себе: все, что можно убрать, хотя бы и ценное, убирать без сожаления, в жертву экономии, плотности текста и насыщенности действия»¹.

Примеров такой работы над текстом много в черновиках классиков.

Вот начало «Ревизора» в первой редакции.

¹ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, М., 1949, стр. 371.

«Городничий. Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. Меня уведомляют, что отправился инкогнито из Петербурга чиновник с секретным предписанием обревизовать в нашей губернии все, относящееся к части гражданского управления.

Аммос Федорович. Что вы говорите! Из Петербурга?

Артемий Филиппович (в испуге). С секретным предписанием?

Лука Лукич (в испуге). Инкогнито?»

Окончательная редакция.

«Городничий. Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор...

Аммос Федорович. Как ревизор?

Артемий Филиппович. Как ревизор?

Городничий. Ревизор из Петербурга, инкогнито. И еще с секретным предписанием».

Гоголь сократил текст реплик, несколько изменив его, и насколько ярче стало действие!

Все, что не связано крепко с идеей сценария, что не разнообразит действие, не делает его интересным, должно беспощадно исключаться из произведения.

Кинодраматург М. Смирнова, делясь своим опытом работы над сценарием «Сельская учительница», приводит поучительные примеры отсева случайных, лишних эпизодов.

«Через весь сценарий,— говорит М. Смирнова,— проходил рассказ о шотландце Брюсе. Он был в сцене разговора Вареньки и Мартынова на балу, первого разговора между ними:

«Варенька. Да, но ведь и упрямству есть предел!

Мартынов. Нет. Про паука знаете?

Варенька. Нет.

Мартынов. Шотландец был такой, Брюс, вождь народного восстания. Однажды лежал он в пещере, израненный и всеми покинутый. И до того ему худо было, что захотелось умереть. Вдруг заметил он в углу над головой паука. Тот ткал свою паутину. Брюс шевельнул рукой и смахнул плод долгих стараний паука. Паук немедленно принялся опять за работу. И когда кончил паук, Брюс опять разорвал паутину. Снова ткал паук, и снова разрушал Брюс. Так одиннадцать раз принимался

ткать паук. И Брюс подумал: если жалкое насское после стольких неудач не чувствует себя побежденным, то как же я, разумный и сильный человек, пришел в отчаяние? И Брюс снова поднял восстание и победил».

И эта легенда стала как бы заветом Вареньки. В трудные для учеников минуты она рассказывала ее им. Когда ей самой было бесконечно тяжело, она вспоминала об этой истории. Жизнь легенды словно воплощала жизнь идеи духовной преемственности, говорила о том, что действия Вареньки подкреплены мудростью Мартынова и через нее его моральная сила вливается и в учеников.

Но когда был готов сценарий, стало заметно, что эта краска все же лишняя. Идея моральной поддержки, идея воспитания чувства стойкости и упорства в борьбе достаточно сильно видна в поступках и характерах героев. Рассказ о Брюсе стал звучать несколько навязчиво, дидактично. Поэтому история о пауке выпущена в фильме.

Точно так же, как рассказ о пауке, исчезла история с тайным подарком детей учительнице. Эта история была одним из отправных пунктов работы над сценарием. Но позже, когда тема любви учеников к учительнице, тема завоеванной взаимности окрасила весь образный строй фильма, эпизод с подарком оказался ненужным. На этих примерах видно, что если какое-то важное наблюдение, деталь и выпадет из сценария, оно останется в новом качестве, в ином виде.

Единство средств художественной выразительности и экономия их! Под этим лозунгом шли все сокращения сценария. В нем есть не вошедшая в фильм сцена с «ответственным» родителем. Отец одной из учениц, человек из категории тех, про которых справедливо говорится, что у них не родительская любовь, а какая-то обезьянья, заботливо оберегает свою дочь от физического труда. Он считает, что «отдал дочь в школу, чтобы она получила знания, а остальное вас не должно касаться». Балую ребенка, потакая его капризам, приучая к легкой жизни, такой человек растит морального уроды.

Сама по себе задача разоблачения подобных родителей, разумеется, очень важна. Сцена в литературной записи получилась как будто убедительной. Но когда

мы увидели эту сцену на экране в исполнении превосходного актера Грибова, то стало ясно, что она плохо вяжется с характером всего фильма, его стилистикой. Она вносила в картину несвойственную и ненужную ей «бытовщину». Я извлекла для себя хороший урок: еще четче, еще яснее представлять себе материал на экране, помнить о всех превращениях, которые произойдут с образами при перенесении их из плана литературного в сферу действия других выразительных средств, в первую очередь актерской игры»¹.

Нам кажется, что даже на этих двух примерах виден огромный смысл такой авторской редакции текста, при которой выявлялась бы необходимость каждого элемента для выразительности целого, при которой автор каждый раз задавал бы себе вопрос: «Не выиграет ли целое, если опустить это частное?» И если даже не ясно еще, выиграет или нет, но зато ясно, что действие не утратит своей цельности, частное должно быть исключено. Ибо «не утратит» в данном случае несомненно означает «выиграет».

Правильно понимаемый лаконизм, художественная экономия выразительных средств, экономия в слове, в жесте, в количестве сцен и эпизодов ведут к совершенствованию формы, которое всегда определяет степень полноты восприятия зрителем произведения искусства.

ЕЩЕ О НАПРЯЖЕННОСТИ В РАЗВИТИИ ДЕЙСТВИЯ

Строится ли действие сценария на раскрытии интересных характеров или в развитии действия основную роль играет интрига, сложные сюжетные хитросплетения, фильм должен захватить внимание зрительного зала с первых же кадров и поддерживать активный интерес к происходящему на экране до заключительного титра «Конец».

Не следует думать, что подобный интерес вызывают лишь фильмы, в которых зрителю до самого конца остается неясен исход борьбы, неясна развязка действия. Конечно, подобное построение сюжета создает опреде-

¹ Сб. «Вопросы киносценария», вып. I, М., «Искусство», 1954, стр. 149—150.

ленную на
восприятия
сятках про
теля к дей
не только
стен.

Достаточ
«Гроза», «
«Тихий Дон»
стремится
будет соверш
И зритель не
вязка и разв
раскрывающе
жизни героя.

Формалист
емов. Искусно
няли напряже
П. Павленко,
высмеивал эти
людей, из кото
из них казалис
странные, непо
«развитие фабу
когда не дойд
точно, когда ми
тормозиться»².

В реалистиче
словливается гл
ракторов, столк
между ними ост
исму смыслу кон
посылок мы мож
законов построе
кинодраматургу
сать напряженно
Однако игнор
приведет к успеху

Г. Э. Лессин
1936, стр. 189.
«Г» писательско
с. 152.

ленную напряженность действия, содействуя активности восприятия фильма. Но в то же время мы знаем о десятках противоположных примеров, когда интерес зрителя к действию не ослабевает, несмотря на то, что не только развязка, но и сам ход действия ему известен.

Достаточно упомянуть такие картины, как «Мать», «Гроза», «Бесприданница», «Пышка», «Попрыгунья», «Тихий дон», «Идиот». Постановщик в данном случае стремится «вызвать сочувствие зрителей не тем, что будет совершаться, а тем, как это будет совершаться»¹. И зритель не разочарован тем, что ему известна и завязка и развязка. Он захвачен могучей силой искусства, раскрывающего перед ним сложный процесс духовной жизни героя.

Формалисты рассматривали сюжет как сумму приемов. Искусностью применения этих приемов они объясняли напряженность действия и интерес к нему зрителя. П. Павленко, вспоминая свои первые шаги в литературе, высмеивал эти взгляды формалистов: «Я попал в среду людей, из которых иные уже ушли в историю; некоторые из них казались мне почти классиками. Они говорили странные, непонятные для меня слова: «торможение», «развитие фабулы по спирали»... мне казалось, что я никогда не дойду до такой премудрости, чтобы знать точно, когда мне нужно подниматься на воздух, а когда тормозиться»².

В реалистическом искусстве интерес к действию обусловливается глубиной противостоящих друг другу характеров, сталкиваемых в результате возникновения между ними острого, значительного по своему социальному смыслу конфликта. Только при наличии этих предпосылок мы можем говорить о важности использования законов построения сюжета в кино, которые помогут кинодраматургу создать напряженность действия и вызвать напряженное внимание зрителя.

Однако игнорирование законов кинодраматургии не приведет к успеху даже при наличии глубоких идейных

¹ Г. Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., «Academia», 1936, стр. 189.

² «О писательском труде», М., «Советский писатель», 1955, стр. 152.

предпосылок. В таких случаях мысль автора, не будучи облечена в необходимо присущую виду и жанру искусства форму, теряет свою силу, ослабляя интерес зрителя к изображаемому на экране. Игнорированием законов кинодраматургии автор обкрадывает себя, а тем самым и зрителя.

Вот сюжет сценария «Сын», написанного начинающим кинодраматургом.

Дни пенсионерки Ольги Андреевны протекают однообразно. Каждое утро она берет книжку и идет посидеть в парк.

Однажды в парке она знакомится с пожилой женщиной Степанидой Дмитриевной, качающей лежащего рядом в коляске ребенка. Из их разговора мы узнаем, что у Ольги Андреевны есть сын, но он скрылся, не пишет ей и не помогает.

Женщины подружились. В одну из встреч Степанида Дмитриевна предлагает Ольге Андреевне подать в суд на сына.

— У меня дочь юрист,— говорит она.— Суд разыщет вашего сына.

Ольга Андреевна не хочет прибегать к этой мере, но обещает зайти к Степаниде Андреевне.

Спустя некоторое время она осуществляет свое намерение.

— А где же кровать Борика? — спрашивает она, войдя в квартиру.

Здесь выясняется, что Борик — это сын не дочери Степаниды Дмитриевны, а подруги ее — Лены, которая живет с мужем в соседней квартире.

Заходит Лена. Выясняется, что она сирота, а мать у ее мужа умерла, поэтому Степанида Дмитриевна и нянчит Борика.

Во время этого разговора в комнату входит муж Лены. Увидев Ольгу Дмитриевну, он вздрогнул, выронил шляпу и так остался стоять на пороге, широко расставив руки. Он явно не ожидал увидеть здесь мать.

Сделав вид, что не узнала сына, мать поворачивается и уходит.

Будет ли зритель с интересом смотреть сюжет, зафиксированный в таком виде, в каком мы привели его? Конечно, нет. Интерес к действию появится только в момент встречи матери с сыном, а до того зрителя не

заинтересует ни то, что Ольга Андреевна любит детей, ни то, что ей не пишет сын, ни вся история знакомства двух старушек. А между тем автор имел возможность раскрыть то же содержание в остро сюжетной форме, взволновав зрителя темой с самого начала действия, заставив его с интересом следить за развитием событий. Для этого надо было просто не делать тайной для зрителя то, что Борик и есть внук Ольги Андреевны, что сына своего она может сжесминутно встретить здесь же, в парке, и что, конечно, она его увидит, когда пойдет в гости к Степаниде Дмитриевне.

Если автор строил бы действие так, то зритель с самого начала полюбил бы Ольгу Андреевну и возненавидел ее сына, страстно желал бы, чтобы мать встретила его и разоблачила.

Задача автора в этом случае стояла бы в том, чтобы оттягивать, «тормозить» действие, вызывая опасение зрителя, что мать не увидит сына и он останется неразоблаченным, что произойдет противоположное тому, что он желал или, наоборот, чего он боялся.

Особенно остро и волнующе это можно сделать в эпизоде, когда сын, войдя, видит мать. Неразумно поступает автор, сразу же сталкивая героев. Некоторое торможение и здесь не повредило бы действию, интересу к нему.

Таким образом, если в первой редакции рассказанный сюжет только иллюстрирует тему и не позволяет автору взволновать им зрителя, то при ином построении сюжета, примерно намеченном нами, зритель глубже воспримет мысль автора, будет с самого начала возмущен подлым поведением сына и тем самым острее возненавидит его.

Повороты действия

Борьба героев драматического произведения не проходит ровно и гладко. В ней удаchi сопутствуют героям наряду с неудачами, радость перемежается с горем, действия, направленные к одной цели и питаемые, скажем, надеждой, неожиданно приводят к разочарованию и вызывают отчаяние героя и т. д. Эти оправданные мотивированным ходом действия внезапные перемены в жизни героев Аристотель называл перипетиями. Примером такой острой перипетийной ситуации может служить

эпизод из сценария «Дорога правды», в котором Женя, разжалобив Шмелева, заставила его отдать ей полученные им на станки деньги.

Положив деньги в комод и закрыв его на ключ, она вдруг неожиданно для Шмелева сообщает ему:

«— Ты знаешь, Иван, я давно уже хотела сказать тебе: надо как-то кончать, чувства нет...

— Как нет? — спросил Шмелев, — и в глазах его на секунду мелькнула властная молния. — Как нет?!

— Ушло, — сказала Женя. — Чувство ушло.

— Ушло? — Шмелев встал и покачнулся. — Так! — Он провел ладонью по лицу. — Тогда вот что, — сказал он и опять покачнулся, — верни мне это...

— Что? — у Жени округлились глаза. — Что вернуть?

— Верни мне деньги! — вдруг грубо обрезал Шмелев, глядя в упор на эту чужую и страшную женщину, которую он сейчас как бы впервые увидел.

— Боже мой! — говорила Женя, пятясь от него к двери, ведущей во вторую, крохотную комнатку. — До чего ты мелочен. Как это мерзко! Да ты пьян!

Шмелев размахнулся, чтобы ударить ее по лицу, промахнулся и вдруг, вскрикнув, схватился за карман, где у него мог бы лежать пистолет и где его, разумеется, не было.

Женя взвизгнула и метнулась в среднюю комнату.

— Жорж! — крикнула она. — Спаси! Он убьет меня!

Она силилась закрыть дверь, но Шмелев навалился на дверь всем корпусом, и, конечно, Женя не могла бы удержать его, если бы в это время с кушетки, занимавшей ровно половину каморки, не поднялась рослая фигура и не оттолкнула Шмелева от двери. Перед Шмелевым стоял мужчина неопределенного возраста, с заspanным лицом. Засунув руки в карманы, он проговорил хриплым тяжелым басом:

— Кто вы и что вам здесь надо?

— У него оружие в кармане! — крикнула Женя, высовываясь. — Жорж, он убьет тебя!

Шмелев, потрясенный, потерявший всякое представление о реальности, стоял перед этим неизвестным ему человеком, опустив руки по швам, между тем как Жорж быстро и умело ощупывал его карманы.

— Ни черта у него нет, — сказал он спокойно, развернул Шмелева за плечи и, поддав его коленом ниже

спины, вытолкнул в коридорчик, сказав при этом: — Пошел вон, болван!

Дверь за Шмелевым захлопнулась».

Перипетийна также ситуация сцены выздоровления Ершова в «Неоконченной повести». Возбуждение в связи с появлением Елизаветы Максимовны привело к тому, что лежащий с параличом ног Ершов неожиданно обрел возможность двигаться.

Расширенно можно понимать под перипетией всякий неожиданный поворот в действиях героев. Так, интересен поворот действия в фильме «Урок жизни», в сцене, когда инженер Ромашко, начавший речь в защиту своего проекта, внезапно покидает зал заседания:

«— Прошу вас, товарищ Ромашко!

Кто-то шутливо сказал докладчику:

— Всыплет он тебе сейчас, Андрей Николаевич! Ты присядь, так тебе будет удобнее.

Засмеялись.

Сергей поднялся, подошел к столу председателя. На часах было без четверти одиннадцать.

Сергей обвел всех взглядом. Начал:

— Так вот, товарищи!.. — И замолчал. Все неподвижно сидели, ожидая продолжения речи.

А Сергей перевел дыхание, еще раз взглянул на часы. Закрыв папку и вдруг быстро пошел к выходу. Все так и привстали от удивления. Он выбежал из кабинета, спустился по лестнице, перескакивая сразу через три ступеньки, перемахнул через маленький заборчик...»

Как известно, Сергей бежал на пристань, чтобы увидеть уезжавшую Наташу. В сцене на пристани также используется прием неожиданного поворота действия.

Ромашко прибыл на пристань, когда пароход уже отошел.

«...Сергей на всем ходу соскочил со ступеньки грузовика и что есть силы побежал по откосу вниз к пристани.

Пристань была пуста. Сергей остановился, едва переводя дыхание. А потом медленно двинулся обратно. И вдруг замер.

В стороне, на опустевшей пристани, стояла одинокая девичья фигурка. Не веря себе, он направился к ней, к Наташе. А когда подошел, обнял ее, прижал к груди, как самое дорогое на свете».

Следует помнить, что внимание и интерес к действию определяются не только актуальностью темы, не только живостью характеров, но и этими поворотами в судьбе героев, которые являются неизбежным следствием активного действия героев фильма, острой борьбы между ними.

Использование симпатий и антипатий зрителя для создания напряженности действия

Автор всегда стремится к тому, чтобы зритель любил или ненавидел тех же героев, которых любит или ненавидит он. И если это удастся художнику, то создается положение, которое мы часто наблюдаем: когда любимый зрителем герой в ходе действия попадает в опасное положение, зритель начинает волноваться, желая, чтобы опасность эта скорее миновала, и, наоборот, — если в то же положение попадает отрицательный персонаж, зритель желает, чтобы ему не удалось избежать неудачи, и опасается обратного.

На желании зрителя счастливого исхода начинаниям положительных героев и несчастливому — отрицательным часто строится напряжение действия.

Посмотрим, как используется этот момент в сценарии «Тринадцать».

Тринадцать защитников колодца решают задержать банду басмачей до прибытия помощи с пограничной заставы. За этой помощью они посылают Мурадова, которому предстоит опасный путь в пустыне.

Мурадову дают воды. Он отказывается от своего котелка, выливая его в кожух пулемета, а флягу с водой оставляет для жены командира с запиской «На память». Этими моментами автор настораживает зрителя, представляющего себе рискованность предприятия Мурадова с оставшимся у него небольшим запасом воды. Это первый момент, создающий напряженность. Второй: как только Мурадов отъехал от колодца, мы слышим выстрелы басмачей. Убит ли Мурадов, ранен ли, или ему удалось прорваться невредимым, — неизвестно. Напряженность действия резко возросла благодаря этой неизвестности и сочувствия зрителя действующим лицам, судьба которых зависит от того, удалось Мурадову ускользнуть от басмачей или нет.

Чтобы эта напряженность не ослабла во время раз-
вертывания картин стычки редеющего отряда с басма-
чами, бесконечно разнообразить которые, сохраняя
нужный накал действия, было, конечно, невозможно,
авторы вновь привлекают внимание зрителя к судьбе
Мурадова, содержащей ключ к положительной развязке
событий.

— Как думаешь, доедет Мурадов за ночь? — спраши-
вает один из бойцов другого.

И вот мы видим пустыню, след коня. Кончается след.
Виден труп коня, потом след человека, сначала ровный,
а потом все более петляющий; кажется, что здесь шел
пьяный. Человек, очевидно, падал, вставал, снова шел
и снова падал. Лежит на песке вещевой мешок.
Дальше — подсумок и винтовка. Снова неровный след.
Брошены седло, пустая фляга (напряжение возрастает
все больше и больше). Затем брошен наган, и отсюда
видно, что человек уже не шел, а полз. Стервятник над
барханом. Дальше — фигура ползущего среди песков
человека.

Зритель продолжает волноваться. Мурадову едва ли
удастся в таком состоянии добраться до заставы и сооб-
щить о происходящем.

Действие вновь переносится на место боя. Несколь-
ко бойцов — защитников колодца убиты, а врагов мно-
го, и они ожесточены. Напряжение растет, и опять одна
из сцен кончается разговором бойцов.

— Эх, доехал ли наш Мурадов?

— Почему не доехал? Конь у него добрый.

— А может быть, лежит в песках... и т. д.

И снова показывается Мурадов. Он действительно
лежит в песках, еле дышит, его мучит жажда.

Но вот, наконец, зритель облегченно вздыхает: проез-
жает с песней эскадрон пограничников. Но снова разо-
чарование — он проезжает мимо, не замечая Мурадова.
И только в последний момент совсем неожиданно два от-
ставших всадника находят его. И снова надежда сме-
няется гнетущим опасением, что басмачи уйдут от рас-
платы: Мурадов не может точно сообщить о месте, где
находятся его товарищи. Он только говорит: «по следам
пойдешь, наган найдешь»... и впадает в забытие. Зритель
не уверен, найдет ли эскадрон следы, не замело ли их
песком, и т. д.

Как видим, автор неоднократно создает и усиливает здесь напряжение действия. Неожиданных поворотов в сценарии и фильме много. Однако нельзя не отметить, что ни разу эта напряженность, основанная на симпатиях и антипатиях зрителя противоборствующим силам, не использована ради самой напряженности, ради того, чтобы пощекотать нервы зрителя. Каждый поворот действия глубоко осмыслен, он служит основной задаче произведения — заставить зрителя, волнующегося за судьбу близких ему героев, острее ощутить благородство их целей, их душевную красоту и героизм, их стремление любой даже собственных жизней уничтожить жестокого и опасного врага.

Искусно строится в этом плане и действие в «Деле Румянцева», заставляя зрителя бояться, что попавший в беду герой не выпутается из нее.

Авторы последовательно усложняют неблагоприятные для Румянцева обстоятельства:

следователь, ведущий его дело, бюрократ, человек недалекий;

приятель Румянцева, который мог помочь ему своими свидетельскими показаниями, оказался подлецом и не помог товарищу;

тетя Клавы не сказала Румянцеву, где находится его невеста;

Румянецв, выпущенный на свободу, решает сам найти преступников и попадает в опасное положение.

И здесь, так же как и в фильме «Тринадцать», хорошо ощущается основная, конечная цель авторов, усложняющих ход действия, — придать ему максимальную живость и вместе с тем естественность, правдивость, глубже раскрыть дружбу людей, сплоченность коллектива, побеждающих зло даже при столь неблагоприятно подчас складывающихся обстоятельствах.

Начинающему автору следует помнить, что возникновение ситуации, в которой над героем возникает опасность, обязывает его хорошо продумать, как сделать, чтобы зритель желал благоприятного ее исхода, чтобы в то же время ход действия заставлял его опасаться результата, противоположного тому, которого он желал. Это несомненно придаст остроту развивающемуся действию. Но при этом надо всегда ясно видеть цель, ради которой создается напряжение.

Молодые
строения во
основного к
ситуациях.
от зрителя к
ворит зрител
рые приводя
ля эффективно
общаются пр.

Эффект, св
вия, с раскры
или герою или
авторами при
достигавшими
Иногда же вве
не раскрывает
последующих с
Мы убедились
сценария «Сын
шему namного
тайной то, что с
Однако это лиш
Искусство знает

Известны тр
1) Зритель з
чилось, но герой
ет данное дейст
2) Зритель не
3) Не знают н
Из всех этих в
строения напряж
когда зритель зна
ющих действующ
«Пусть найдут
сколько угодно па
на один случай, гд
будь важное собы
дится множество
Поэт готовит м
доверием же он об
Почему неко

Тайны

Молодые авторы часто не видят возможностей построения волнующего действия, которые скрыты в ходе основного конфликта, в возникающих по ходу действия ситуациях. Часто это связано с тем, что автор скрывает от зрителя какие-то обстоятельства жизни героев, не говорит зрителю о каких-то происшедших событиях, которые приводят к возникновению неожиданной для зрителя эффектной ситуации, после чего только зрителю сообщаются причины ее возникновения.

Эффект, связанный с неожиданностью поворота действия, с раскрытием тайны, неизвестной до того зрителю или герою или обоим одновременно, часто использовался авторами при построении драматического произведения, достигавшими при этом то большего, то меньшего успеха. Иногда же введение тайны, которая до поры до времени не раскрывается автором в надежде усилить эффект в последующих сценах, приводит к обратным результатам. Мы убедились в этом на примере приведенного выше сценария «Сын», в котором интерес зрителя к происходящему намного выиграл бы, если бы для него не было тайной то, что сын находится в этом же городе и т. д. Однако это лишь пример неумелого использования тайны. Искусство знает множество обратных примеров.

Известны три вида тайн:

1) Зритель знает, что должно случиться или уже случилось, но герой или героини, интересы которых затрагивает данное действие, не знают об этом.

2) Зритель не знает, а действующие лица знают.

3) Не знают ни зритель, ни действующие лица.

Из всех этих видов тайн наиболее интересным для построения напряженного действия является тот случай, когда зритель знает об опасностях или радостях, ожидающих действующих лиц, а действующие лица не знают.

«Пусть найдут в моих мыслях, — писал Дидро, — сколько угодно парадоксов, но я буду упорно верить, что на один случай, где уместно скрыть от зрителя какое-нибудь важное событие, пока оно еще не случилось, приходится множество таких, где интерес требует обратного.

Поэт готовит мне своей скрытностью миг изумления... доверием же он обрек бы меня на длительную тревогу...

Почему некоторые монологи производят столь силь-

ный эффект? Потому что они посвящают меня в тайные замыслы героя, и посвящение это захватывает меня в мгновение страха или надежды...

Неизвестность и неуверенность вызывают и поддерживают любопытство зрителя; но только вещи известные и постоянно ожидаемые волнуют его и возбуждают»¹.

Элемент тайны имеет большое значение для развития сюжета многих драматических произведений, в том числе и фильмов, и в большинстве случаев это тайна для действующих лиц, но не для зрителя. Так, в «Крестьянах» зрителю известно, кто был виновником смерти Варвары; в «Партийном билете» ясно было, что Павел, вторгшийся в доверие заводскому коллективу и сдлавшийся мужем Анны, — кулак и враг, известны были и его намерения; в фильме «Огненные версты» зритель знает, что среди группы советских людей, едущих в город, чтобы сообщить о готовящемся контрреволюционном заговоре, находится опасный враг — Беклемишев; в фильме «Земля и люди» зритель знает, но не знают некоторые герои, что почти на всей посевной площади колхоза сев завершен, вопреки директивам начальства, по новому способу.

Во всех этих и во многих других пьесах и сценариях тайна служит раскрытию мысли автора, и ее наличие обусловлено обстоятельствами действия.

Разберем наиболее простой способ построения напряженного сюжета, связанного с тайной, обратившись для примера к фильму «Цирк».

Зрителю известно, что Кнейшиц держит в повиновении Мэри потому, что владеет ее тайной: у Мэри черный ребенок. Мэри не хочет, чтобы об этом знали, так как боится, что ее в Советском Союзе будут за это преследовать так же, как ее преследовали в Америке. Зритель, симпатизируя Мэри, ждет, чтобы эта тайна раскрылась как можно скорее, так как он хочет скорейшего освобождения Мэри от зависимости Кнейшица. Используя этот момент, автор тормозит раскрытие тайны. Как это происходит? Мэри любит Мартынова. Она готова уже остаться с ним, но Кнейшиц грозит раскрыть тайну Мэри, и, боясь этого, она повинуется, не уходит от Кнейшица. Таких моментов, когда могло бы произойти узнавание,

¹ Дени Дидро, Собр. соч., т. V, М., «Академия», 1936, стр. 379, 381, 383.

несколько. Кроме того, в результате действий Кнейшица письмо, которое пишет Мартынову Мэри, попадает к другому лицу. На некоторое время это затрудняет сближение героев и отдалляет момент развязки, то есть узнавание Мартыновым и другими персонажами, что у Мэри черный ребенок.

Любопытно, что здесь мы видим не одну, а как бы две тайны, переплетающиеся между собой. Одна заключается в том, что у Мэри есть ребенок. Другая же в том, что Мэри не знает об одинаковом отношении советских людей к людям разных рас. Это для нее тайна. И их взаимодействие создает напряженность действия.

Мы видим на этом примере целесообразность посвящения зрителя в тайны, которые, будучи также известны одному герою, неизвестны другим.

Случаев, когда тайна неизвестна зрителю и известна одному или многим персонажам произведения, мало в практике киноискусства. При этом обычно эта тайна остается неизвестной зрителю в течение лишь некоторого времени.

Приведем пример такого рода тайны.

Во французском фильме «Их было пятеро» есть сцена ареста героев, которым предъявляется обвинение в убийстве американского солдата. Зритель (так же как и обвинение) не знает, кто убийца. Он знает лишь, что убили не те, кого подозревают, и, сочувствуя им, опасается за их судьбу. Но то, чего не знает зритель, знает бывшая любовница убийцы — Валери, выдающая Сержа властям. Момент раскрытия тайны для зрителя и других персонажей является эффектной развязкой, снимающей напряжение, созданное до того тайной убийства.

В пьесе «Песнь о черноморцах» к командиру батареи приходит направленная на пополнение личного состава девушка-боец. Командир батареи в резких выражениях обращает внимание девушки на выбившиеся из-под шапки локоны, говорит, что боец прибыл на передовую, а не на бал, говорит, что если бы она понюхала пороху, то не кокетничала бы, и т. д., и вдруг из ответа девушки явствует, что она — Герой Советского Союза, известный снайпер. Этот небольшой эпизод очень впечатляет, волнует своей концовкой, которая неожиданна не только для командира батареи, но и для зрителя.

В «Убийстве на улице Данте» следователь, допрашивающий Мадлен, появляется в фильме часто, но зритель только в самом конце узнает, что Мадлен давала показания фашисту, хотя об этой тайне знали многие персонажи картины. Характерным примером может служить также французский фильм «Разбитые мечты», в котором все действие строится на том, что деньги, которыми расплачивается герой, получивший благодаря им возможность доставить понравившейся ему девушке много счастливых часов,— фальшивые. Но кроме его самого никто, в том числе и зритель, не догадывается об этом почти до самого конца фильма.

На неизвестной зрителю и большинству героев тайне, на интриге, связанной с ней, часто строятся картины приключенческого жанра (советский фильм «Поединок», венгерский — «Огонь» и другие).

Драматизация ситуаций

Драматизировать ситуацию — это значит придать ей острую драматическую форму, используя для этого те возможности, которые в этой ситуации заложены. Драматизировать ситуацию — значит сделать ее максимально необходимой для развития действия.

В одном сценарии начинающего автора существенным моментом действия являлось то, что героя, выдвинутого на отчетно-комсомольском собрании в секретари организации, оклеветали. Однако это не сделало действие более напряженным. Следовательно, для того момента, который автор считал существенным, он не искал или не сумел найти таких обстоятельств, которые усложнили бы действие.

В сценариях начинающих авторов часто можно встретить и другой недостаток — ситуация, возникнув, почти тотчас же разрешается — зрителю не дается время, чтобы посмотреть, как герои фильма, выходя из этой ситуации, проявят себя. Подобная ситуация носит, как правило, характер недоразумения.

Одного из персонажей сценария приняли не за того, кем он был в действительности, но буквально в следующей же сцене это положение разъяснилось, не оказав никакого воздействия на развитие событий. Спрашивается, дала что-либо фильму эта ситуация и является ли

она драматической? На оба вопроса можно дать один, отрицательный ответ.

Любая из возникающих ситуаций требует четкости мысли, ясности акцента, она должна способствовать движению действия, раскрытию характеров героев. В пьесе Леонова «Обыкновенный человек» девушку, пришедшую к оперному певцу с цветами, домработница принимает за поклонницу артиста. Девушка подносит цветы его племяннику, которому они оказались весьма кстати; он идет с невестой в театр. Певец обращается с девушкой как со своей поклонницей, и тут только выясняется, что она дочь приятеля певца и приехала к артисту с отцом, который сейчас должен войти — он расплачивается с шофером такси. Эта ситуация необходима действию, ибо она вносит в него дополнительные характеристики героев, раскрывает яснее взаимоотношения между ними.

Драматизировать ситуацию — это значит раскрыть ее максимально действенно.

Иным авторам кажется, что любой спор героев драматичен. Это заблуждение. Между людьми может возникнуть какой-то спор и даже привести к размолвке, но если этот спор не вызывает серьезных осложнений, если он не раскрывает их характеров, если герои не ставят при этом перед собой четких целей, — спор не драматичен: будучи включен в фильм, он не заставит зрителя следить за тем, кто из героев победит.

«Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, — писал Белинский, — тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда чрез это в споре выказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу, — это уже своего рода драма»¹.

Тема ситуации раскрывается в предельной драматизации столкновения героев, в предельной, исходя из замысла, напряженности действия.

«Я считаю, — говорит Н. Погодин, — что действие в драме должно находиться на ступени накала вольфра-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., т. II, М., 1936, стр. 61.

мовой нити. Еще немного — и нить лопнет. ...На сцене в две минуты может произойти революция, за полминуты люди могут разлюбить друг друга, за четыре минуты совершаются катастрофы. А за три-четыре часа в спектакле проходит целая человеческая жизнь...»¹.

Человеческая жизнь в кино проходит менее чем за два часа, а непосредственно показанных событий в фильме значительно больше, чем в пьесе. И действие еще более насыщено.

Конечно, нет предела совершенства формы, но при анализе лучших фильмов кажется, что во всех их эпизодах достигнута предельная драматизация действия. Кажется, что невозможно, например, усилить драматизм ситуации экспозиционных эпизодов «Чапаева» и эпизодов столкновения героев из-за жалобы ветеринаров или из-за ареста Фурмановым Жихарева, что никакая дополнительная краска неспособна усилить эффект сцены прощания Фурманова с Чапаевым, эпизодов, раскрывающих отношения полковника Бороздина и его денщика. В этом высочайшее мастерство художника.

Ситуация должна с предельной яркостью и полнотой раскрывать драматическое содержание момента действия. Приведем некоторые положительные примеры этого рода.

Профессор Полежаев («Депутат Балтики») ждет гостей. Но никто не пришел — коллеги профессора мстят ему за сочувствие большевикам.

Полежаев и его жена одни в большой квартире у накрытого стола. Раздаются шаги на лестнице. Это идет ученик Полежаева Воробьев, организовавший саботаж именин профессора, желая заставить его отказаться сотрудничать с большевиками. Он идет, чтобы убедиться, что никто не пришел, и снова попытаться воздействовать на ученого.

«Воробьев останавливается у дверей квартиры и стучит.

Неожиданно озорная идея приходит в голову Полежаеву. Воробьев не должен быть свидетелем одиночества Полежаева! Пусть вешалка ломится от пальто и шуб, пусть звучит музыка, пусть Воробьев убедится в торжестве своего учителя.

¹ Н. Погодин, Театр и жизнь, М., «Искусство», 1953, стр. 22.

— Муся! — суется Полежаев. — Иди, садись за пианино и играй вальс! Веселый вальс!

Старик быстро раскрывает корзины и чемоданы, достает весь запас зимних вещей, развешивает их, бросает на стулья. Прихожая приобретает праздничный вид: всюду шубы, галоши, шляпы. Из дверей столовой доносятся звуки вальса... Входит Воробьев.

— У вас гости?

Жест в сторону вешалки.

— Как видите!

— Я пришел поздравить вас и объяснить, — тихо говорит Воробьев.

— Сейчас неудобно, при посторонних, — торжественно отвечает Полежаев...» и т. д.

В сценарии «Рим, 11 часов» есть сцена возвращения Симоны к художнику Карло. Карло уже не ждал ее, и радость его велика при виде любимой. Но мы не видим объятий, радостных слез, поцелуев и горячих слов, упреков и благодарности, столь обычных при подобных обстоятельствах. Авторы гораздо более драматически раскрывают ситуацию.

Симона приходит в квартиру Карло. Она слышит, как он стучит в соседней комнате, сколачивая подрамник, но не зовет его. Довольная, счастливая, она садится в качалку и лишь спустя некоторое время тихо окликает:

— Карло.

В глазах художника сначала изумление, потом глубокая радость и волнение. Он было оторвался от работы и хотел подойти к Симоне, но, посмотрев на нее, улыбнулся и молча продолжал работать.

Поведение героев, их мимика прекрасно раскрывают их чувства, авторскую мысль — лучше, чем это мог бы сделать самый интересный диалог. И это особенно важно иметь в виду сценаристу, создающему основу для произведения зрелищного, пластического по своей природе.

Драматизируя ситуации (придавая им ту степень остроты, которая с наибольшим эффектом обнажит тему эпизода, раскроет характеры действующих лиц, двинет действие вперед), автор тем самым добивается наибольшего эмоционального воздействия на зрителя. Но при этом надо внимательно следить, чтобы ситуация не приобрела надуманного, нарочитого характера. Действие

должно развиваться естественно, просто, живо, и усилия, которые употребил автор, добиваясь максимальной реалистичности и в то же время эффективности изображаемого, не должны быть видны.

ВВЕДЕНИЕ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ

Персонаж надо вводить тогда, когда он не тормозит действие, вводить его так, чтобы он не отвлек внимания зрителя от главного. Персонаж вводится тогда, когда он максимально необходим действию, его движению. В этом случае действие как бы втягивает персонаж в свой ход, и он продолжает питать его до тех пор, пока не оканчивается сюжетная жизнь персонажа.

Важно точно наметить начало этой жизни персонажа и, осуществляя ввод его в действие, не дать возможность зрителю принять его за главное действующее лицо, если он им не является, не заставлять его ждать от персонажа действий, ему не предназначенных автором, если, конечно, такой ложный ход не задуман специально, если на этом не строится интрига сценария.

Ввод в действие персонажа мотивируется теми или иными обстоятельствами. Появление действующего лица не должно вызывать недоумения зрителя.

Своим появлением действующее лицо должно заинтересовывать зрителя тем больше, чем более значительную роль оно играет в действии. Герой первым же своим появлением должен приковывать внимание зрителя. Этого эффекта надо искать в характере героя, в обстоятельствах, его окружающих.

Чапаев, например, на стремительно мчащейся тройке, врезаясь в бегущую толпу отступающих красноармейцев и энергичным: «Стой! Куда? А ну... давай!?» — поворачивая бегущих, сразу приковывает к себе внимание зрителя.

В «Подвиге разведчика» интерес к герою вызывают первые же реплики Федотова и его жены:

— Не смей беспокоиться обо мне, — говорит Федотов жене. — Ты видишь, я ухожу и прихожу, как любой фронтовик...

— Который не оставляет номера полевой почты, — перебивает его жена, — не пишет писем и даже не прощается, когда уезжает...

В фильме «Урок жизни» мы сразу же обращаем внимание на основную героиню потому, что Наташа занимает особое место в группе готовящихся к экзамену студентов, автор выделяет ее среди других персонажей. В «Деле Румянцева» это внимание обусловлено тем, что, видя героя, мы слышим его голос, сообщающий нам, что сейчас вот на этой дороге «будет поворот... и все случится», а дальше следует встреча героя с девушкой, у которой сломался велосипед и которую он сажает к себе в кабину. В «Чужой родне» герой, лихо отплясывающий на свадьбе, также в центре внимания, он виновник торжества.

Но иногда бывает необходимо особым образом подготовить появление действующего лица, чтобы тем самым вызвать к нему особый интерес зрителя. Обычно это делается тогда, когда в самом ходе действия нет драматических моментов для эффектного появления героя, когда о герое зритель должен знать больше того, что может дать зрителю само появление на экране героя и его действия.

Так предварительно подготовлено появление Полежаева в фильме «Депутат Балтики».

Ассистент Полежаева Воробьев, отдавая жене ученого паек, говорит: «Профессору Полежаеву, увенчанному в Кембридже мантией великого Ньютона, новая власть преподносит паек». И дальше: «Мне в магазине сказали, что мы все — едоки второй категории. Дмитрий Илларионович у нас теперь тоже едок... Едок Полежаев, едок Пушкин, едок Толстой!..»

Затем идет разговор о том, что Полежаев пишет книгу, и по отношению Воробьева к этой книге мы судим об огромной ценности труда и тем самым о значительности его автора.

Таким образом, еще до появления героя мы узнаем, что он ученый с мировым именем.

Подготовка перед вводом действующего лица имеет целью, дав ему предварительную характеристику, внушить зрителю определенное отношение к герою, заставить заинтересоваться им и ждать его появления.

В драме известны очень поучительные примеры подготовки появления действующего лица. Так, Тартюф в одноименной пьесе Мольера появляется только в начале третьего действия, а в первом и втором разыгрывается

целая драма в семье Оргона, связанная с тем, что Тартюф втерся ему в доверие, но сам Тартюф не показывается.

На две борющиеся стороны разделилась семья Оргона. Оргон и его мать — Пернель защищают этого ханжу и негодяя, считая его образцом добродетели, а остальные члены семьи доказывают обратное. Оргон хочет выдать за Тартюфа свою дочь, которая любит другого, переводит на Тартюфа свой капитал и т. д., и все это до появления Тартюфа. Сам Мольер в предисловии к пьесе говорит:

«Целых два акта я употребил на то, чтобы подготовить появление моего злодея. Относительно его характера зритель ни на минуту не может иметь сомнения; он узнается с первого же шага по тем приметам, какие я ему придаю; и во всей комедии он не произносит ни одного слова, не делает ни одного движения, в котором не обнаруживались бы свойства злого человека и не указывались бы качества человека истинно добродетельного, которого я ему противопоставляю»¹.

Там же, где нет необходимости в большой специальной подготовке, назвать героя, упомянуть о нем и тем самым обратить внимание зрителя на появляющееся действующее лицо все-таки необходимо.

В «Юности Максима» двое друзей Максима кличут его:

— Макси-и-и-м!

И вот на крыше появляется веселый беспечный парень, напевающий песенку, который затем, мило дурачась, спрыгивает с крыши и оказывается лицом к лицу перед зрителем.

Каждый герой и второстепенный персонаж должен быть так или иначе представлен зрителю. Иногда этот труд берет на себя повествователь, но чаще одни персонажи оправданно по ходу действия сообщают о других то, что необходимо зрителю знать при их появлении.

«...Торопливо взбегает на площадку чиновник. В руках и карманах у него бутылки с вином. Увидя Воробьева и узнав его, чиновник неуклюже пытается спрятать бутылку.

¹ Мольер, Полн. собр. соч., Спб., Изд. т-ва А. Ф. Маркса, 1913, стр. 36.

— Господин Воробьев! — шепчет он, притрагиваясь к фуражке рукой с бутылкой. — Не осудите, — матросня все равно разворует.

— Не осуждаю, — отвечает Воробьев.

Чиновник мчится вверх по лестнице. Воробьев торопливо стучит в дверь.

На двери эмалированная дощечка:

«Профессор Дмитрий Илларионович Полежаев».

На стук осторожно, не снимая цепочки, приоткрывают дверь.

— Это я, Мария Александровна, — говорит Воробьев.

Дверь открывает пожилая высокая женщина, Воробьев пришел в себя, торопливо и старательно запер дверь на замки и цепочку, облегченно вздыхает. Он раздевается у вешалки в прихожей.

...— Вот, — передает селетки и хлеб. — Профессору Полежаеву, увенчанному в Кембридже мантией великого Ньютона, новая власть преподносит паек... Мне в магазине сказали, что мы все — едоки второй категории. Дмитрий Илларионович у нас теперь тоже едок.

...— Едок Полежаев, едок Пушкин, едок Толстой!.. Правда, хорошо?»

Иногда автор прибегает при введении действующего лица к ложной предварительной характеристике героя. Зритель, по свидетельству других лиц, считает данное действующее лицо положительным персонажем, и вдруг оказывается, что сложившееся у него мнение ошибочно.

Заканчивать сюжетную жизнь персонажа надо таким образом, чтобы зритель не ждал больше его появления на экране, чтобы все, что было «завязано» в связи с ним, успело «развязаться» до того, как он окончательно исчезнет из фильма. Интерес к нему зрителя к этому времени должен быть удовлетворен полностью.

ПОСТРОЕНИЕ ЭПИЗОДА

Сцена и эпизод

Как мы установили, действие сценария состоит из взаимосвязанных событий, в которых раскрываются характеры людей. В каждый более или менее продолжительный момент действие находится в определенном

(относительно, конечно) положении, сопровождается определенными обстоятельствами. Эти непрерывно возникающие и изменяющиеся в процессе развития конфликта обстоятельства и ситуации получают свое разрешение в эпизодах и сценах.

Эпизод является более или менее законченной составной частью действия. Сценой же обычно называют части эпизодов, если они имеют это членение. Иногда сцена носит вполне самостоятельный характер и не входит в состав эпизода, но и в этом случае, как увидим ниже, она строится отлично от него.

Необходимо уметь различать границы эпизодов и сцен, так как без этого нельзя ни анализировать сценарий, ни строить его.

В каждом эпизоде всегда можно различить экспозицию, завязку (толчок к действию), развитие действия и развязку. Таким образом, эпизод имеет в миниатюре ту же композиционную схему, что и сюжет сценария. Эпизод заключает в себе определенную тему или ряд тем, разрешаемых в единстве действия. Если эпизод не делится на сцены, то в нем обычно сохраняется единство места и времени.

Разберем эпизод на барже из сценария «Сказание о земле Сибирской».

По сибирской реке буксирный пароход тянет баржу. Палуба его многолюдна: здесь и едущие на работу каменщики, землекопы, плотники; здесь и просто пассажиры.

Парень в ватной телогрейке, облокотившись на вещевой мешок, тиранит трофейный аккордеон. Облюбовав несколько клавишей, он тычет в них без особого успеха.

Убогое подобие музыки действует на нервы его спутникам.

Это экспозиция эпизода — обстановка действия, его обстоятельства.

Дальше идет завязка — толчок к действию.

— Слышь, сынок, — говорит парню степенный и строгий на вид старик плотник, — умолкни ты за ради господ нашего Иисуса Христа. Ведь у тебя в руках гармонь, подруга песни. Она о красоте больше человека сказать может. А ты ее превратил, не в обиду тебе скажу, в бессловесное животное...

Эти слова старика и есть толчок к действию — они нарушили положение, которое создалось на плоту, и привели к его изменению.

...Парень горестно соглашается:

— Верно, дед. А на, сам сыграй!

— Не могу. Не дано. Таланту нет,— строго отвечает плотник.

— Опять верно,— сговорчиво соглашается парень.— Вот я еще с фронта учусь. Играю, играю, а все мимо. А ну, граждане, кто нас помирит? Кто специалист?

Андрей Балашов подходит к парню.

— Дай-ка, друг, я попробую,— говорит он, присаживается на сундучок и запекает «По диким степям Забайкалья», аккомпанируя себе на аккордеоне.

Особенно сильное впечатление производит песня на человека, проворно появившегося откуда-то снизу и усевшегося поодаль.

Внезапно Андрей прерывает песню и отдает аккордеон владельцу.

— Вот что такое гармонь,— назидательно говорит старик плотник парню в ватнике...

Усач толкает владельца аккордеона в бок.

— Однако, замечает, вот ведь рука у парня повреждена, а играет красиво! Не чета тебе, гужееду.

— А я что, разве навязываюсь...— миролюбиво возражает парень в ватнике и простодушно удивляется.— И ведь смотри — не зря, почитай, год таскал я за собой эту бандуру! Наскочил волк на козу, дождался мой баян специалиста. А раз так,— неожиданно поворачивается он к Андрею,— бери его, паря, себе. Владей, друг, дарю. После тебя к ней и прикоснуться боязно.

Действие этого эпизода, достигнув кульминации, начинает идти к развязке.

— Возьми, возьми, парень,— вмешивается в разговор плотник.

— Но только играй, на стену не вешай...

— Верно, дед,— добродушно подтверждает парень в ватнике.— Вот и футляр к нему.

— Ну спасибо, коли так,— растроганно благодарит Андрей.— Может быть, когда-нибудь сквитаемся.

— Тоже верно...— улыбается парень.

Это уже развязка действия эпизода, лишнего чле-

нения на отдельные сцены (в нем есть и концовка, напоминающая о драме Балашова, который не может из-за повреждения кисти руки быть пианистом, но это не меняет основной схемы эпизода).

Разберем строение еще одного эпизода, который также не членится на сцены, — эпизода из «Трактористов».

Экспозиция этого эпизода — трактористы бригады Назара не желают признавать нового бригадира — является одновременно и его завязкой.

С момента появления нового бригадира — Клима — на сцене начинается развитие действия, носящее характер комедийной борьбы: трактористы не отвечают на двукратное «Здравствуйте!» Клима, смотрят на танцующего Савку, который проходит, вяло приплясывая мимо Клина, словно не замечая его. Бурный, забористый пляс Клима создает перелом в настроении бригады. Со стороны Назара следует последняя попытка сохранить свой авторитет: он предлагает Климу определить на слух, в чем состоит поломка одного из тракторов. С ответа Клима начинается развязка действия: Клим посрамляет Савку, трактор которого находится в запущенном состоянии, и тем самым косвенно оправдывает смену бригадира.

Как видим, в каждом эпизоде от завязки к развязке разворачивается действие, имеющее определенную тему и в данном случае раскрывающее ее в единство места и времени.

Эпизод, состоящий из нескольких сцен, имеет также одну тему, одну основную ситуацию, но развивается она в разных местах действия — двух, трех, а иногда и в большем количестве мест.

Вот такой эпизод сценария «Дело Румянцева».

В проходной автобазы Румянцев берет у вахтера тети Паши букет, приготовленный для находящейся в больнице Клавдии. Это первая сцена эпизода. Его экспозиция.

Вторая сцена — в проходной больницы, представляющая собой завязку действия. Вахтер Ермилыч не хочет пропустить Румянцева к Клавдии, так как у нее сидит тетка, но Румянцев не может ждать — у него кончится обеденный перерыв.

Третья сцена, развивающая действие этого эпизо-

да,— у ворот проходной будки, на улице. Румянцев просит дожидаться его на мотоцикле Снегирева по-сигнализировать, и когда на сигнал выходит Ермилыч, Румянцев пробирается через проходную.

Четвертая сцена показывает Клавдию в больнице. Около нее тетка, рядом больные. В окне показывается с букетом цветов Румянцев. Возмущенная его появлением тетя уходит, но разговор не получается — кто-то оттаскивает Румянцева от окна.

Пятая сцена — проход Румянцева по коридору. Он крадется, стараясь быть незамеченным, затем заходит в палату, где лежит Клавдия, здоровается, передает соседям Клавдии данные ему посетителями передачи, потом подходит к Клавдии, кладет цветы на тумбочку, высыпает сливы.

Наступает неловкое молчание. Это развязка эпизода. Молчание героев красноречиво говорит об их отношениях. Мы слышим голос Румянцева.

— Вот так оно и началось, то самое, о чем сочиняют стихи и даже песни поют. То, над чем я смеялся раньше. Мог ли я тогда думать, что беда уже поджидает меня.

В следующем эпизоде, как известно, Румянцев получает приказание отправиться получать груз по фальшивой накладной.

Когда мы называем какую-то часть действия эпизодом, мы хотим подчеркнуть, что это важная составная часть развивающегося действия, что это — этап драматической борьбы, существенный момент в развитии образа-характера.

Отдельные же сцены, не завязывающие действия эпизода, не связанные с ним непосредственно, проходы, проезды несут в сценарии и фильме служебную роль и служат целям мотивировки событий, осуществляют иные связи между эпизодами, создаются с целью информации героев и зрителя о происшедшем и ожидающемся событии и т. д.

Приведем примеры таких сцен из фильма «Чапаев».

Петька выходит на крыльцо, стреляет вверх и говорит: «Тихо, граждане, Чапай думать будет!»

Долговязый партизан с поросенком говорит ругающей его бабе: «Тише, бабуся, на войне и поросенок — божий дар». Убегает с поросенком.

Кражу поросенка наблюдает крестьянин с бородой веником: «...Белые пришли — грабят, красные пришли — грабят... Ну куда крестьянину податься?..»

Казак-перебежчик Потапов и молодой паренек у полевой кухни. Они ведут разговор на тему «За что люди на смерть идут».

Эти сцены не являются непосредственно сценами действия эпизодов, хотя и питают их и находятся с ними в сложных связях. Указанные сцены обычно не имеют более или менее отчетливо выраженной экспозиции, завязки, развития и развязки действия.

Эпизод иногда может быть небольшим и не являться столь существенным этапом в общем ходе сюжетного действия, как те эпизоды, которые в качестве примеров мы приводили выше. Однако относительно полная самостоятельность позволяет отличить их от отдельных сцен, как правило, более тесно примыкающих к тому или иному эпизоду и имеющих менее четко выраженную композиционную схему.

Фильм «Неоконченная повесть» начинается двумя эпизодами. Оба они — экспозиционные, характеризующие главного героя и показывающие атмосферу его работы, оба имеют экспозицию, завязку и развязку. Один из этих эпизодов совсем маленький.

...Елизавета Максимовна почти бежит. И сталкивается лицом к лицу с невысоким толстым человеком с портфелем.

— Товарищ Пономарев!..

Голос резкий, брови нахмурены. Пономарев отчаянно глядит на неподвижно стоящего доктора.

— Кто вам разрешил выйти?

— Глубокоуважаемая Елизавета Максимовна... Войдите в положение... Ведь чеков даже подписать некому. Ревизор в командировке, меня в кровать... Что же делать?

— Незаменимы? У вас гипертонический криз... Вы понимаете, что это такое? Марш в постель! Будете лежать лишних три дня.

— Глубокоуважаемая...

— Товарищ Пономарев, я за вас возьмусь не только как доктор. Я еще депутат райсовета».

Она стоит и смотрит, как удаляется Пономарев.

Экспозиция данного эпизода — Елизавета Максимов-

на шла на работу. Завязка — встретила больного, которому она запретила вставать с постели. Середина действия — врач убеждает Пономарева, что он ведет себя неразумно. Пономарев в свою защиту приводит разные аргументы, оправдывающие его выход на работу. Развязка — победа врача, заставившего Пономарева вернуться домой.

Приведенные нами выше определения сцены и эпизода не могут претендовать на бесспорность. Не всегда удается точно определить границы эпизода и указать, сцена это или эпизод. Иногда можно спорить: один эпизод в куске действия или два. Но это все же не правило, а исключения из него.

Функции эпизода, его связь с контекстом

Научиться различать границы эпизода — это еще далеко не все, что надо знать об эпизоде в киносценарии.

Эпизод не может быть до конца понят, не может претендовать на особую впечатляемость, если мы не знаем того, что было до его возникновения.

Эпизод не может быть развернут автором, если он не знает, как (хотя бы в общих чертах) будет развиваться действие в дальнейшем.

Эпизод — часть целого. Двигая действие, он несет в себе определенную функцию.

Возьмем разобранный нами выше эпизод на барже из «Сказания о земле Сибирской». Прежде всего этот эпизод является непосредственным продолжением развивающегося действия — зритель видит, куда уехал из Москвы Балашов. Кроме того, он завязывает новую сюжетную линию, подготавливая, мотивируя появление в следующем эпизоде Балашова в чайной на строительстве в качестве гармониста и певца. Назначение этого эпизода также и в том, что он вместе с другими сценами и эпизодами подготавливает и объясняет написание Балашовым оратории «Сказание о земле Сибирской».

Насыщенность эпизодов действием, разнообразие их функций определяют содержательность фильма, силу его эмоционального воздействия на зрителя. Но это невозможно без тесной связи данного эпизода с другими, с линией основного действия.

✓ В разобранном выше эпизоде из фильма «Дело Румянцева», состоящем из нескольких сцен, мы можем обнаружить множество функций его и связей с контекстом сценария:

а) продолжается развитие сюжетной линии — Клавдия и Румянцев. Мы видим, как углубляются чувства, связывающие героев;

б) развивается линия тетки Клавдии и Румянцева. Тетка не хочет познакомиться с Румянцевым, и это будет иметь значение в дальнейшем ходе событий;

в) развивается сюжетная линия — Румянцев и Снегирев. Сейчас он помогает Румянцеву и вполне положительно раскрывает себя в отношениях с другом. Тем разительнее будет выглядеть его последующее поведение;

г) Румянцев получает дополнительную характеристику как энергичный, веселый и слегка озорной парень;

д) дается характеристика больных в палате, чутко относящихся друг к другу, как среда, в которой действуют герои, что немаловажно для той мысли, которую раскрывают сценарий и фильм;

е) подготавливается ожидание какой-то беды, нависшей над Румянцевым.

Работая над эпизодом, стараясь придать его действию наибольшую эффективность, автор все время должен помнить о контексте и о той функции, которую несет в этом контексте данный эпизод.

Контекст обязывает автора при работе над эпизодом особенно внимательно относиться к тому, как раскроются в данном эпизоде его герои, его второстепенные персонажи. Надо иметь в виду, что жизнь и борьбу их мы не только видим непосредственно в данном эпизоде на экране, но и догадываемся о ней, когда действующие лица на экране отсутствуют.

Работая над эпизодом, надо все время помнить о том, какая цель стоит перед тем или иным героем. Ведь от действий и поступков героев зависит правда изображаемой в эпизоде жизни. Что делал герой до момента его появления в эпизоде, какой жизнью жил? Если изменился, то как, в какую сторону? Как это скажется в эпизоде? Как может сказаться тот или иной поступок героя в эпизоде в ходе дальнейшего действия? Без

всестороннего охвата внутреннего мира героя и его внешнего поведения, без вскрытия связей с единым действием нельзя художественно ясно воплотить идею произведения.

Если герой неожиданно для автора вынужден действовать в данном эпизоде как-то иначе, чем можно было предположить, построенные эпизоды и весь план надо пересмотреть. Иногда кажется, что изменения незначительны и не влияют на действие в целом, но подобный анализ сделанного может показать автору обратное.

Бывает также, что, развертывая действие эпизода, автор вынужден ввести в него новый эпизодический персонаж. Не нужно бояться этого, если действие и характеры героев могут обрести при этом большую выразительность, если это полнее раскроет замысел. Однако естественно, что такой дополнительный, не предусмотренный заранее планом ввод персонажа не должен нарушать идейно-тематического единства, которого добился автор. Кроме того, ввод персонажа должен быть согласован с контекстом.

Атмосфера эпизода

Задача построения эпизода включает также необходимость точного представления о том, в каком месте происходит действие, какие люди, предметы, звуки окружают героев,— иными словами, какова атмосфера действия.

Мы приводили немало примеров, из которых было видно, что продуманно созданная атмосфера не только разносторонне характеризует героя, говорит о его вкусах, профессии, быте, но и часто непосредственно воздействует на ход событий.

Продуманный выбор места действия эпизода, нахождение характерной атмосферы его часто во многом определяют успех решения задач, стоящих перед автором при работе над тем или иным эпизодом.

Начинающие авторы, к сожалению, нередко вообще не задумываются над атмосферой действия, полагая, что ее найдет режиссер, и заставляют героев действовать в обстановке, лишенной живых характерных черт, в какой-то условной среде. Так, в одном из сценариев начи-

нающего автора герой и героиня на четырех страницах выясняют свои отношения, после чего приходят к примирению. Диалог сам по себе интересен. Но трудно себе представить, как эпизод будет выглядеть на экране, как его сыграют актеры, когда неизвестно, что привело героев на данное место. Автор ограничивается указанием на то, что действие происходит «под тусклой лампочкой в цехе». В этом эпизоде нет ни одной детали, нет никаких указаний, что в это время в цехе происходит, когда и почему герои оказались «под тусклой лампочкой» и почему вообще она нужна. Что это — укромное место в цехе? Видит их кто-либо или нет? Что они делали до встречи — об этом также догадаться нельзя. И режиссеру придется искать для этого эпизода живую среду, подчеркивающую содержание эпизода, помогающую раскрыть его в убедительном и интересном поведении героев. Иными словами, режиссер, прежде чем приступить к поискам выразительных средств, должен подменить драматурга и написать то, что отсутствует в сценарии.

М. Ромм приводит характерный разговор, который имел место между ним и одним начинающим сценаристом.

В сценарии этого автора, пишет М. Ромм, «был такой эпизод: токарь-скоростник и девушка-инженер объясняются в любви, сидя на скамейке в парке. Я спросил, можно ли перенести этот разговор в уголок заводского двора.

— Можно, — отвечал драматург. — Только пусть им никто не помешает.

— А если их посадить на крылечко?

— Можно и на крылечко.

— А в лодку?

— Отлично! В лодке очень хорошо!

Ему, оказывается, было все равно! Но если автору все равно, где происходит сцена, то сцены для кинематографа нет. Она не созрела, автор ее не видит, он заботится только о том, чтобы его герои обменялись положенным количеством мыслей, а какая среда при этом включается, что видно в кадре, — автору безразлично.

Здесь плохо не только то, что киномраматург не видит своей сцены, а только слышит ее, плохо и то, что он вообще не заботится о зрелищности своего сцена-

рия. Ме
но вклю
тит сце
риал,
рам»!
Быва
сать — и
сделать
В оди
убранную
зайку. Но
мух моло
ведший к
в продол
вовлечены
описанной
ведением г
Забудет
красочно
кие-то дета
словами же
В иных
чувства мер
рающими»
талями. Это
вующие о по
жественной
О том, ка
над исправле
мосфера дейс
примеров. Ог
Г. Товстоного
денты». Замеч
вполне примен
Г. Товстоно
драматурга с
над картинной,
пожелавшим р
приезжает пред
живым языком,
Сб. «Вопросы
1954, стр. 58.

рия. Между тем объяснение в любви может быть успешно включено в интересное острое зрелище. Это обогатит сцену, даст дополнительный познавательный материал, даст новые краски, более богатую пищу актерам»¹.

Бывает, что автору удается создать,—вернее, описать—интересную атмосферу эпизода, но он не умеет сделать ее действенной.

В одном из сценариев автор превосходно описал неубранную комнату, характеризующую ее нерадивую хозяйку. Но когда в эту комнату вошел муж и, накрыв от мух молоко для ребенка, начал с женой разговор, приведший к острому столкновению и к разрыву с ней, то в продолжение всего этого эпизода, в который были вовлечены и другие персонажи, автор забыл об этой описанной им атмосфере и ни разу не связал ее с поведением героев.

Забудет о ней и зритель. А между тем она могла бы красочно напомнить ему об отношениях этой пары, какие-то детали обстановки могли бы монтироваться со словами жены, изображающей себя жертвой, и т. д.

В иных эпизодах, наоборот, можно встретить потерю чувства меры их авторов и перенасыщение среды «играющими» подробностями, любование найденными деталями. Это уже штукарство, нарочитость, свидетельствующие о потере художественного чутья, чувства художественной правды.

О том, как много приходится работать режиссерам над исправлением эпизодов, в которых не продумана атмосфера действия, можно было бы привести множество примеров. Ограничимся теми, которые привел режиссер Г. Товстоногов в связи с постановкой им пьесы «Студенты». Замечания, сделанные им в отношении пьесы, вполне применимы и к киносценарию.

Г. Товстоногов пишет, что недостатки мастерства драматурга стали явственны, когда началась работа над картиной, в которой к студентам одного из вузов, пожелавшим работать летом на стройке колхозной ГЭС, приезжает председатель колхоза. Написанная ярким и живым языком, сцена эта не впечатляла.

¹ Сб. «Вопросы киноматематики», вып. I, М., «Искусство», 1954, стр. 58.

Произошло это потому, пишет он, что «автор, и режиссер, и актеры забыли, что разговор с председателем колхоза происходит в горячую пору переходных экзаменов,— ничто в жизни студентов не может быть оторвано от этого главного события! Режиссерские и актерские средства не в состоянии были исправить драматургическую ошибку, но стоило автору переработать картину, показать в сцене разговора с председателем колхоза атмосферу студенческой жизни в напряженные дни экзаменов,— вся сцена приобрела правдивость и достоверность.

В той же пьесе одна из картин изображает студенческое собрание. Автор написал очень горячие речи студентов. Актеры не менее горячо их произносили. И все же большого накала, большого напряжения, которого мы ожидали, не получилось.

Драматург, хорошо зная студенческую жизнь и быт, изобразил собрание во всех деталях. Но это была точная фотография, а не произведение художника. Подробно рассказав обо всем, что происходит на собрании, он обрек на бездействие фантазию зрителя.

После долгих раздумий мы, оставляя необходимую для развития драматургического действия картину, перенесли собрание из подготовленного автором и режиссером просторного помещения в примыкающую к нему маленькую, тесную курилку, куда то и дело забегают покурить участники собрания. И обрывки фраз, короткие слова о том, что происходит на собрании, оказались более действенными, они выразительно передавали атмосферу и смысл событий»¹.

Это высказывание опытного режиссера показывает не только важность создания действенной атмосферы происходящего, но и специфику создания ее в драматическом произведении в отличие от прозаического, где, как известно (мы имеем в виду повесть «Студенты»), атмосфера не казалась столь безликой, как в пьесе.

Атмосфера эпизода должна быть яркой, волнующей, убедительной и в то же время естественной, ненавязчивой, чтобы не отвлекать внимание зрителя от основного действия.

¹ «Литературная газета» от 5 августа 1950 г.

Выразительность действия эпизода

В эпизоде, как и в сценарии в целом, второстепенное подчинено главному тематическому объекту. Развитие второстепенного в ущерб главному мешает выразительности действия эпизода, глубокому и интересному раскрытию его темы.

Четкое определение того, на чем строится эпизод, его костяка, его главной мысли также необходимо в каждом отдельном эпизоде, как и в сценарии. Необходимо такая же слитность, крепкая связь всех элементов, из которых состоит действие эпизода, какая существует между эпизодами в сценарии. Речь, конечно, идет о больших эпизодах, где эта линия может быть потеряна, смешаться с другими и может не быть нужным образом акцентирована.

Поучительна работа одного молодого автора над таким эпизодом.

Вагон поезда. Задача автора — дать первую характеристику едущей в этом вагоне Анны Владимировны как суетливой, желающей всем помочь своими советами, крайне сумбурной дамы. Автору надо также завязать интригу вокруг шали, которую один из героев купил своей жене, но оставил в вагоне поезда.

В первом варианте эпизода Анна Владимировна давала советы пассажиру с больными зубами, потом автор заставлял ее проявлять беспокойство по поводу того, что один из играющих в шахматы пассажиров мало ест, и, наконец, она похвалила пассажира, который, перекладывая в чемодане вещи, показал ей шаль, купленную им для жены. Эту шаль пассажир и забыл на полке.

Тусклость, невыразительность этого эпизода объяснялась тем, что внимание зрителя равно распределялось между всеми пассажирами и, скажем, гражданин с перевязанной щекой интересовал его не меньше, чем сама Анна Владимировна. Были куски, но не было целого.

Чтобы тема эпизода раскрылась в действии, надо было его завязать и развить. Было решено строить завязку на стремлении Анны Владимировны сделать так, чтобы всем в вагоне было весело, удобно, чтобы все чувствовали на себе ее внимание и чтобы все кончи-

лось тем, что шаль по ее вине, а не по забывчивости пассажира осталась на полке. Пассажиров решено было вводить в действие постольку, поскольку они необходимы для раскрытия в этом эпизоде характера Анны Владимировны, не отвлекая при этом внимания зрителя от ее поведения. Вот как выглядел эпизод после переделки.

«Купе жесткого вагона. За окном мелькают ели и сосны, покрытые белым пушистым снегом. Перед небольшим столиком — Анна Владимировна. Она мешает ложечкой в стакане с какой-то жидкостью и восторженно говорит:

— Смотрите, смотрите, какой здесь прекрасный лес! Эти чудные ели! Нет, вы обязательно посмотрите! — Свободной рукой она тормозит за плечо молодого человека, играющего в шашки с Николаем Петровичем.

— Да-да... Это интересно... Беру шашку.

— Природа доставляет мне истинное наслаждение, — продолжает Анна Владимировна. Она подходит к левой верхней полке, с которой изредка доносится стон.

— Сашенька, вот вам... пополощите рот, — говорит она и подает стакан юноше с перевязанной щекой. — Пополощите, и все пройдет! Меньше думайте о боли, сейчас многие врачи лечат внушением, и, знаете, помогает... Я сейчас вам прочту... Николай Петрович, дайте журнал.

— Возьмите, пожалуйста. Он в чемодане.

Анна Владимировна поднимает крышку чемодана и забывает о журнале. Она заинтересовалась белой шалью, лежащей в чемодане.

— Что это? Ах, боже, какая прелесть!

— Это я жене... подарок.

— Какая чудесная! Ах, какая красивая шаль! Сашенька, обратите внимание, какая кайма...

Слезший с верхней полки со стаканом с полосканием Сашенька что-то мычит и уходит в коридор.

Анна Владимировна набрасывает на себя шаль и ищет в сумочке зеркальце, но шаль мешает ей, она кладет ее на сиденье, достает зеркальце, смотрит в него.

— От этих поездок портится цвет лица, но, знаете, один мой спутник как-то сказал, что мои глаза напоминают темную южную ночь, — говорит она, смеясь и совершенно забыв про шаль. — Я думаю, что он неправ. —

Анна
уссела
Как в
—
ка. Пое
—
кивает,
До сви
О
его улы
— В
пример.
Шаль к
дарок —
Поезд
окну:
— II
же, как
Она п
— Ну
забывчив
Это подар
Сашен
оторвавши
что произ
Свистот
Как ви
лучает дей
приковано
полняется
Выразит
что автор
его отноше
там того ил
сывать, кое
нельзя забы
сыть доходи
экране.
Разберем
здесь.
...Борис
был занят п

Анна Владимировна повернулась в сторону игроков и уселась поудобнее, не замечая, что садится на шаль. — Как вы думаете, Николай Петрович?

— Сенечкино, — говорит входящий в вагон Сашенька.

Поезд резко тормозит.

— Батюшки, заигрался! — Николай Петрович вскакивает, быстро хватая свой чемодан, пальто, сумку. — До свидания, счастливого пути!

Он быстро уходит, Анна Владимировна проводила его улыбкой умиления.

— Вот, Сашенька, и вы, Николай Васильевич, берите пример. Возвращается домой и про жену не забывает. Шаль купил! То-то она обрадуется... Не так дорог подарок — дорого внимание...

Поезд трогается. Анна Владимировна подходит к окну:

— И тут березки. Какая прелесть! Да посмотрите же, какая прелесть, какие кудрявые!

Она поворачивается к соседям по купе и видит шаль.

— Ну вот, — говорит она, — какая непростительная забывчивость! Что он забыл? Это же не просто шаль. Это подарок жене!

Сашенька что-то мычит, а Николай Васильевич, оторвавшись от шахматного этюда, пытается осознать, что произошло...

Свисток паровоза, шум колес поезда».

Как видим, Анна Владимировна в этом эпизоде получает действенную характеристику, внимание зрителя приковано к ней, и стоящая перед автором задача выполняется экономно и выразительно.

Выразительность эпизода теряется иногда потому, что автор не делает ясным по мысли поведение героя и его отношение к возникающим по ходу действия моментам того или иного события. Нет спора, не все надо описывать, кое о чем зритель должен догадаться сам. Но нельзя забывать и о том, что действие эпизода должно быть доходчивым в короткий миг его свершения на экране.

Разберем с этой точки зрения начало одного из эпизодов.

...Борис не мог пойти с Светланой в театр, так как был занят на работе. И, лишь окончив дела, он поспе-

шил в театр, чтобы встретить Светлану после спектакля.

«Борис входит в пустой вестибюль. Здесь тихо, полутемно. Дремлют у вешалок гардеробщики. Борис идет прикурить в темный угол, где светится огонек чьей-то папиросы.

Это курит морской офицер, держа на руке женскую шубку. Рядом с ним стоят ботинки. Прикуривая, Борис кинул взгляд на шубку, она показалась ему знакомой. Отходя, он обернулся, но ничего не разглядел в темноте.

Скоро послышался сверху шум. Спектакль окончился...» и т. д.

Выразительно ли решена автором эта сцена, имеющая большое значение для эпизода, события которого повергли героя в уныние, так как морской офицер, как нетрудно догадаться, держал шубку Светланы? Нет. «Показалась ему знакомой» — этого мало для кино. Это сыграть нельзя. Может быть, следовало наделить шубку каким-то особым, только ей присущим признаком, хорошо знакомым Борису. Может быть, далекий от подозрений Борис должен и не скрывать своего удивления, что нашлась вторая такая шубка. Решений может быть множество, но очевидно, что приведенное — слабое решение, ввиду чего и сцена не стала выразительной, четкой, ясной.

Часто тема эпизода не столько раскрывается, сколько иллюстрируется. В теме и материале эпизода не используются возможности его раскрытия.

Содержание центрального эпизода одного сценария выглядит так.

Зоотехник Катя, находящаяся в натянутых отношениях с председателем колхоза, бежит к нему с поля, чтобы взять машину и привезти врача к чабану, нуждающемуся в срочной врачебной помощи.

Катя подбегает к реке. Паромщика нет. Переплыв реку, она бежит к правлению, но и там председателя нет. Ей говорят, что он на молочной ферме. Катя бежит на ферму и после небольшого препирательства получает записку, позволяющую ей взять машину и ехать с врачом к больному.

Эпизод, построенный в таком плане, только иллюстрирует тему отношения Кати к людям. К тому же это

решение выглядит несколько штампованным, в нем нет специфических для данного материала, для сюжета сценария красок, которые можно было отыскать.

Перед этим эпизодом в сценарии было показано заседание правления колхоза, после которого председатель должен был уехать в район. Автор решил связать оба эпизода, переработав приведенный нами.

Зная, что чабану нужна срочная помощь и что председатель может уехать, Катя, не дожидаясь прихода парома, бросается вплавь через бурную реку. Она прерывает заседание правления и добивается разрешения председателя колхоза взять машину. Подбежав к гаражу, она обнаруживает, что записка разрешает использовать грузовик. Катя пытается склонить шофера ехать за врачом на «Победе», но шофер не соглашается, так как председатель через час должен ехать в район. На помощь Кате приходит один из шоферов МТС. Обманым путем они забирают «Победу» и уезжают, сказав, что председатель колхоза один раз может в район съездить и на грузовике.

Автор усилил напряженность действия, придал эпизоду большую жизненность, убедительность. Получилась не иллюстративная схема поступка Кати, а живое, усложняющее конфликт действие.

Выразительность эпизодов зависит от остроты конфликта сценария, от выразительности характеров, диалога, от умения не перегружать материал эпизода лишними персонажами, деталями, от многих иных моментов, связанных с природой кинематографа.

Монтаж эпизода

Эпизод может быть начат с предварительного показа обстановки, обстоятельств, предшествовавших его действию. Так начинается большинство приведенных в этой книге эпизодов. Но эпизод может начаться и с событий, являющихся по логике его серединой, а обстоятельства возникновения этих событий либо угадываться в предыдущем действии, либо объясняться по ходу действия эпизода.

Так начинается эпизод убийства Грина в сценарии «Убийство на улице Данте».

По коридору бежит мальчик. Он стучится к Мадлен:

«Скорей идемте за мной... Вас хотят видеть...». Во второй сцене этого эпизода мы видим умирающего Грина, около него Мадлен и узнаем, кто в него выстрелил и почему.

Эпизод может быть смонтирован и иначе — все зависит от темы эпизода, жанра сценария, от контекста.

Заканчивается эпизод тогда, когда исчерпана его тема, когда выполнена возлагаемая на него функция.

Действие эпизода выиграет, если автор найдет естественный переход от одного эпизода к другому — так называемый стык между эпизодами. Удачно найденный стык делает переход к другому эпизоду органичным, незаметным, а действие его — особенно доходчивым, легко воспринимающимся зрителем.

Один из эпизодов «Чапаева» начинается так:

«У самого берега из кустов выполз Петька.

В нескольких шагах от него у подножия опрокинутого в воду дерева — сапоги и винтовка рыболова.

Петька ползком двинулся вперед.

Поплавок легко дернулся... Человек напряженно вытянулся вперед.

Сзади тихий, но явно окликающий свист, человек вздрогнул и обернулся...» и т. д.

Эпизод начинается достаточно подробной экспозицией; показаны место действия и обстоятельства — Петька пробирается в кустах, на берегу сидит рыболов, а около него винтовка. Эпизод этот, как известно, показывает, как Петька хотел захватить языка. Рыболов — денщик полковника Бороздина Потапов, пришедший сюда, чтобы наловить рыбы, так как запоротый шомполами его брат умирает и просит ухи. К растроганному этим сообщением Петьке Потапов обращается с просьбой:

— Отпустил бы ты меня, а?

Дальше следует план Петьки. Петька долго молчит. На этом эпизод заканчивается. Авторы находят великолепный стык между ним и началом следующего эпизода, мы также видим крупный план Петьки. Голос за кадром спрашивает:

— И ты отпустил?

Это — Чапаев. Он сидит рядом с Фурмановым. Оба они удивленно смотрят на Петьку.

Петька мнется. Он не в силах доказать, что иначе

поступить не мог. Он только вздохнул и мотнул головой.

— Отпустил, Василь Иванович... а винтовку его принес...

Хорошо найденный стык позволил авторам начать второй эпизод, минуя приход Петьки к Чапаеву и его объяснения.

Посмотрим, как мягко, используя разнообразные средства, строятся стыки между эпизодами в сценарии «Чужая родня».

Начинается сценарий эпизодом свадьбы.

Пальцы, бегающие по клавишам гармошки, шум, крики. Потом мы видим пляшущего Федора, прихлопывающих в ладоши веселых гостей и т. д.

Эпизод кончается в разгар танца Стеши и Федора и большого оживления среди гостей: пускается в пляс Тоська и другие.

Вдруг тишина и крупный план Алевтины, она говорит:

— Слава тебе, господи, опять у нас тихо. Ох-хо-хо... — зевая уходит в глубину комнаты, благословляя еще раз новобрачных.

Стеша разбивает тарелку, объясняет Федору:

— На счастье.

Возникает зимний пейзаж деревни и голос диктора:

«Да, счастье!.. Нет войны, спокойный труд, богатый урожай — такое счастье для всех одинаково дорого, оно общее...».

Диктор говорит дальше о личном счастье, которое живет под каждой крышей, и эти его слова сопровождают кадры нового эпизода, в котором происходит первое столкновение Федора и родителей Стеши в связи с проветриванием старых шуб и платьев из сундука Ряшкиных. Кончается эпизод так:

Федор и Стеша собирают с веревки вещи, Стеша уносит их, а Алевтина говорит Федору:

— Золото тебе жена-то досталась, золото. Хозяйственная.

— Ну а как же, — отвечает Федор.

И в следующей сцене, как бы подтверждая это, показываются руки Стеши, завязывающие узелок с едой, — она готовит завтрак Федору, уходящему на работу.

Мы видим, что все четыре приведенных нами стыка хорошо продуманы.

Иногда же, особенно в сценариях начинающих авторов, стыки представляют собой чисто механические, внешние переходы, нередко они нарочиты, безвкусны, напоминают множество раз виденные уже связи между эпизодами.

В одном из таких сценариев удалось обнаружить пятнадцать чисто внешних и безвкусных стыков между эпизодами. Разлившееся по полу вино из разбитой бутылки превращалось сначала в поток, а затем в широкую реку, через которую построена плотина. Звуки колес поезда связывались со звуками джаза в ресторане, при этом монтировались колеса и ноги танцующих. От шипящей в бутылке жидкости для окраски волос давался нелепый переход на шипящее и пенящееся в бокале шампанское и т. д.

Стыки не должны восприниматься как фокус, как занятные формалистические упражнения, но нести смысловую связь между эпизодами, усиливая их выразительность.

Ошибочно было бы думать, что к каждому эпизоду обязательно и во что бы то ни стало надо искать стыки. Многие эпизоды их совсем не имеют, завершаясь определенной концовкой, которой служит фраза героя, какая-либо выразительная деталь, какой-либо план героя, подытоживающий и акцентирующий смысл действия всего эпизода.

Стыки не исчерпывают вопроса о монтаже эпизода.

Посредством монтажа в середине эпизода еще в авторском его варианте можно добиться большой выразительности. Особенно это касается монтажа звука и изображения.

Мы можем, например, видеть на экране героя и слышать то, что говорит другой, невидимый зрителю персонаж, сосредоточивая, таким образом, внимание на том, как реагирует этот герой на реплику. При помощи монтажа можно достигать и других смысловых эффектов. Так, например, в кадре могут быть слышны шаги человека, создающие драматизм момента, в кадр может ворваться песенка, которая напомнит герою о близком ему человеке, герой может услышать выделенную из шума улицы фразу, которая заставит его изменить свои

намерения, и т. д. Со словом, звуком, шумом, музыкой, песней может быть связано у героя какое-то важное для него событие. И тогда вмонтировка звукового момента заставляет героя вспоминать об этом событии, а зрителю помогает осмысливать в нужном направлении эти кадры.

В качестве примера удачного монтажа звука и изображения приведем эпизод из фильма «Партийный билет», в котором на партсобрании обсуждается вопрос об Анне Куликовой, так как ее партбилетом воспользовался враг. Обсуждение закончилось, начинается голосование.

Мы видим на экране только изображение Анны. Она, а вместе с ней и сопереживающий ей зритель с волнением слушают, как подсчитываются голоса за и против исключения ее из партии. Этот монтаж изображения и звука очень сильно впечатляет, так как задерживает узнавание зрителем результата голосования. Если бы мы видели, как голосуют, то сразу бы поняли по количеству рук, что за исключение большинство. Монтаж же сосредоточивает внимание зрителя на переживаниях Анны и заставляет острее почувствовать состояние героини.

Монтаж в массовых сценах и эпизодах, где масса берется не как фон, а где она действует, где изображается событие, имеет особенно важное значение. Дело автора выбрать эти моменты и детали, чтобы в монтаже они дали яркий и полный образ события. В сценариях же начинающих авторов (да и не только начинающих) действие массовых сцен часто не обозначается конкретно, а указывается лишь общий характер действия эпизода (боя, собрания, какого-то бедствия). Тем самым задача сценариста перекладывается на режиссера. Экономно и выразительно строя действие массовых сцен и эпизодов, нельзя оставлять нерасшифрованным ни одного момента, предназначенного к съемке.

Прекрасно разработан с этой точки зрения эпизод «Психическая атака» в сценарии «Чапаев». Отчетливо показан характер боя, осложняющие этот бой моменты, раскрыто поведение людей, их реакции на происходящее, то есть дано все, что следует снять, все, чтобы показать бой так, как задуман он авторами.

Знаменитый эпизод расстрела толпы на одесской лестнице из «Броненосца «Потемкин» — детская коляска,

женщина в пенсне, шеренги солдат — был прекрасно разработан С. Эйзенштейном в деталях до того, как он был снят.

Образцом великолепного монтажного решения массовых сцен могут служить «Летят журавли».

Монтаж помогает решать и временные задачи сценария. Для автора обычно не представляет особого труда дать ощущение времени, которое проходит между теми или иными сценами и эпизодами. Последовательность действия на экране, как правило, свидетельствует и о последовательности реального действия.

Чтобы зритель получил более явственное представление о длительности истекшего времени, авторы часто прибегают к его символизации, начиная от движущихся стрелок часов, приемов, подобных примененному в сценарии «Дорогой мой человек» (время разговора героев обозначено через работу полотера — в начале разговора мы видим его приступающим к работе, а в конце — натертые полы и фигуру полотера в полумраке, делающего последние движения), до таких символов, какие даны в «Сельской учительнице», где длительные перерывы действия «обозначены» через один и тот же пейзаж, который каждый раз видоизменяется: три маленькие сосенки и вдали крохотное село; потом сосны больше и разросшееся, подступившее к ним село; наконец, те же сосны среди разбитого сквера и напротив двухэтажное здание школы. Но иногда нужно сообщить о прошедшем, дать возможность зрителю заглянуть в прошлое. Это может найти выражение в словах героя, в надписи или в дикторском тексте. Часто же бывает полезным решить такую задачу в монтаже кадров. В таких случаях, отталкиваясь от какого-либо момента изображения (например, крупного плана героя), автор рисует предшествовавшие события.

Монтаж внутри эпизода помогает и «растянуть» время. В фильме «Летят журавли» мы сталкиваемся с прекрасным решением этого рода, когда миг падения героя, сраженного пулей, растянут с тем, чтобы показать преломленные в его сознании образы реального и как бы ожившей мечты.

Нов и интересен прием монтажа, примененный в сценах фильма «Высота»; когда Катя сидит в больнице у постели Пасечника. Р. Юренев дал очень интересный

анал.
ничн
Пасеч
спрос
шего
вая бу
нев, —
ло пок
ные фи
дражан
а аппа
видно,
которы
и загор
ным во
ром, кри
ране, а
зданий,
Кати ли
трудное
жее на де
сказыват
Вот он
Приме
образец с
не совпад
в сумме п
растает о
ших людей
от настоя
приглушен
поднятым,
Подобны
тург, не пер
ЗАПИСЬ
Изложен
и сюжет най
мом на экра
«Советска

анализ этой сцены, которая начинается с простых будничных интонаций. С обычной своей насмешливостью Пасечник спрашивает Катю: «Ну вот, вызовут тебя и спросят: «Ну, Екатерина Петровна, скажи, что ты хорошего в своей жизни сделала? А! «И, как бы подчеркивая будничность всего этого разговора, — пишет Юренев, — режиссер дает его на фоне женского голоса, уныло поющего вокализы. Кто-то учится петь, и однообразные фиоритуры сгущают больничную скуку, тяготят, раздражают... Вяло, неуверенно начинает Катя свой рассказ, а аппарат медленно приближается к ней, и становится видно, что в душе Кати бушуют страшные воспоминания, которым нельзя подобрать слов. И глаза Кати темнеют и загораются. И нудные фиоритуры становятся страстным вокализом: женский голос, подхваченный оркестром, кричит, почти рыдает. И уже не Катино лицо на экране, а лицо ребенка среди бушующей войны, горящих зданий, разрывающихся снарядов... Это не маленькой Кати лицо, а маленького Пасечника, это он видит свое трудное детство, так странно и так закономерно похожее на детство Кати, о котором ее голос продолжает рассказывать горестно, просто, правдиво.

Вот оно — богатство кино!

Пример, который может и должен изучаться... как образец сложного сочетания изображения и звука. Они не совпадают. Говорится одно, показывается другое, но в сумме получается нечто третье, качественно новое, вырастает ощущение нерасторжимой близости двух любящих людей, единство их судеб. И какой смелый переход от настоящего к прошлому, какой рывок от скромных, приглушенных бытовых красок к краскам условным, приподнятым, романтическим»¹.

Подобные решения должен находить сам киносценарист, не перекладывая этой задачи на плечи режиссера.

ЗАПИСЬ ЛИТЕРАТУРНОГО И РЕЖИССЕРСКОГО СЦЕНАРИЯ МОНТАЖНАЯ ЗАПИСЬ ФИЛЬМА

Изложенный в авторском сценарии развернутый киносюжет найдет свое второе рождение в фильме, в видимом на экране изображении, слышимом слове и звуке.

¹ «Советская культура» от 11 мая 1957 г.

Какие же требования следует предъявить к записи содержания авторского сценария, на основе которого будет создан предшествующий постановке режиссерский сценарий? ¹.

Запись литературного сценария

Прежде всего следует помнить о том, что содержание сцен и эпизодов должно быть изложено так, чтобы они с максимальной полнотой и точностью предстали перед режиссером в виде, соответствующем авторскому замыслу. Это не значит, что всякое действие должно быть обязательно записано подробно. Все зависит от характера сцены, от ритма, в котором мыслится данная часть будущего фильма.

В сцене столкновения Мадлен с гитлеровским офицером («Убийство на улице Данте») ритм быстрый, тревожный. В ней отдельные моменты короче, чем в сценах с более спокойно развивающимся действием, и внутри этих моментов (кадров) ритм убыстренный.

...Грин бросается к Мадлен. Они бегут. Раздается выстрел. Какой-то человек втаскивает их в подворотню...

Если эти сцены описать подробнее, скажем, охарактеризовать внешность человека, толкнувшего Мадлен и Грина в подворотню, описать подробно само место действия и т. д., то читающий не увидит этот эпизод в том ритме, который подсказывается его содержанием. Эпизод будет казаться затянутым, он потеряет в своей выразительности.

Если до возникновения подобной ситуации не было возможности представить героя и необходимо что-то сказать о данном месте действия, то это можно сделать после самой сцены. Так и сделано в приведенном примере. Вскоре мы узнаем, кто спас Мадлен и Грина.

Мастерство записи сценарного действия обуславливается не только ощущением кинематографа, его динамики, его выразительных средств, но и степенью владения словом как средством передачи мысли, его выразительностью, емкостью. Только при этом условии автору удастся избежать бледной, протокольной, сухой записи.

¹ В иных статьях, говоря о записи сценария, о ремарке, авторы смешивают построение действия, его видение с самой записью. Я здесь говорю о записи уже построенного, хорошо увиденного и услышанного кинодраматургом действия сценария.

Только в этом случае он может художественно ясно изложить действия и по ходу его раскрыть все связи, показать мотивы поведения людей, все то, что поможет режиссеру, оператору, художнику, композитору, актерам полноценно воплотить замысел автора на экране.

Хороший сценарий — всегда хорошее литературное произведение, своеобразие которого заключается в том, что оно органически соединяет элементы драмы и прозы. Ему, как и любому иному произведению литературы, чужда сухость изложения содержания, какими бы стилизованными признаками ни характеризовалось творчество автора.

То, что мы сказали о ритме действия, отнюдь не исключает внимания автора к описательной части сценария: характеристике внешности персонажей, места и обстановки действия, пейзажей. Благодаря этим описаниям видно, как ведет себя герой, ясна мизансцена, понятен характер освещения, усиливающий выразительность того или иного момента. Вот как в сценарии «Коммунист» записан эпизод несостоявшегося свидания Василия с Анютой.

«Залитые лунным светом, курились болота. Кричали лягушки, серебрилась осока, и даже скрюченный болотный кустарник казался таинственным и прекрасным, каким кажется грубое театральное полотно, преображенное огнями софитов.

Анюта как вихрь взлетела на тот самый холмик, куда в страхе карабкалась вчера, убегая от Василия. Остановилась. Все вокруг казалось огненно-синим. Тени, резкие, острые, легли на траву, на деревья, да так и застыли. Громко крикнула ночная болотная птица и продолжала свой горестный клич через ровные промежутки.

Задыхаясь, Анюта прижала руки к груди. Медленно обвела глазами болота, далекий лес, словно прощаясь с прошлым, где все было так ясно и точно. Затянула потуже платок. Стала спускаться. И остановилась как вкопанная, увидев Василия. Он стоял на вчерашней поляне и курил папиросу.

Анюта охнула, опустилась на траву, закрыла лицо руками. Некоторое время она сидела так, поматывая головой, как от сильной боли. Потом тихонько отвела руки.

Перед ней внизу расстилалась поляна. Луна озаряла ее. Василий стоял, прислонившись к березе. Тень от легкого облака гуляла по траве и кустам, то заслоняя, то открывая ее.

И вдруг, слабо вскрикнув, Анюта бросилась опрометью назад. Она бежала как ветер, ничего не видя вокруг, стараясь уйти от страшного наваждения, которое охватило ее, смяло, лишило сил и едва не привело к Василию. Она бежала болотами, лесом, лугами. Все было тихо, празднично лунно, и только горячее женское сердце металось, изнемогая, среди ночного покоя да кричала болотная птица.

А Василий ждал на поляне и курил папиросу за папиросой.

Анюта вышла к родному селу. Тут на юру стояла с седых времен старая сельская церковь. Окна ее теперь были заколочены, ржавые двери настежь раскрыты, словно взывая к тем, кто, усталый и обремененный, плутал в ночи.

Анюта вбежала в церковь. В недавнее время здесь, очевидно, был склад, всюду валялись старые бочки, обломки ящиков, всякая рухлядь. Лунный луч, клубившийся где-то в прорезях купола, светил слабо, словно голубая свеча. Сельский бог, держа на ладони голубя, загороженный ящиками из-под повидла, едва вырисовывался в темноте рядом с иконой божьей матери, созданной местным иконописцем.

Анюта рухнула на пол среди соломы, обрывков шпагата и смятых окурков и неистово стала молиться, припадая в рыданиях к темным плитам.

— Господи, святой боже, святой крепкий, святой бессмертный!..

Нет, это не была молитва робкой души, трепещущей и напуганной. Это была мольба души сильной, страстной, которая билась насмерть в этот час, чтобы сломить в себе эту страсть. И поклоны ее были неистовы, и слова металась по этой удивительной церкви в какой-то яростной хрипote. Это была молитва женщины, которую сжигала любовь, мольба о гибели этой любви, но каждое слово мольбы делало эту любовь еще более страстной и непобедимой».

Такая запись дает возможность актрисе понять состояние Анюты, помогает заглянуть в ее душу, способст-

вует предельно выразительному раскрытию характера, задуманного автором. Такая запись помогает найти и заснять место действия с максимальной точностью осуществления авторского замысла. Здесь слово не уводит от замысла автора, как это часто бывает в сценариях, где действие не построено или построено, но записано небрежно, а позволяет широко использовать богатую технику кинематографа. Чтобы стала до конца ясной важность проявления автором внимания к внутреннему миру героя, к показу жестов и движений, красноречиво говорящих о его состоянии, к характеристике мизансцен, освещения, усиливающего выразительность того или иного момента, приведем эпизод из сценария «Весна на Заречной улице». При этом стоит обратить внимание, что сценарий дает не только то, что зритель непосредственно увидит на экране, но и то, что поможет актеру, другим членам съемочного коллектива уяснить идейный замысел в целом, данную конкретную ситуацию, психологическое состояние героев — в частности.

...Саша и Таня одни в комнате. Сейчас по радио будут передавать по заявке Тани Второй концерт для фортепьяно со скрипкой Рахманинова.

«Сквозь прикрытую дверь слова диктора невнятным бормотанием долетели в кухню, и Зина, снимавшая с плиты вскипевший чайник, приняла их за разговор Саша с Таней. Мучимая ревностью, на цыпочках подошла к Таниной комнате, желая услышать, о чем они говорят, прижалась ухом к двери.

Но вместо слов из-за двери грянул мощный аккорд музыки.

Зина вздрогнула от неожиданности, отпрянула в испуге.

А из комнаты уже неся второй аккорд, третий, и вот уже в кухне, приглушенная дверью, зазвучала неповторимая музыка рахманиновского концерта. В злом бесилии смотрела Зина на дверь. Она знала, как бороться с чужими словами, но как бороться с этой непонятной музыкой, она не знала.

Поэтому она погасила свет в кухне и медленно прошла с чайником в большую комнату, где на столе, под уютным абажуром, ее мамаша уже расставляла блюда и чашки.

...А в маленькой комнате Тани все было заполнено

музыкой. Казалось, комната действительно стала шире и светлей.

Таня стояла у репродуктора с загоревшимся, похорошевшим лицом. Губы ее шевелились, повторяя знакомую мелодию, глаза все время менялись, следуя за изменчивым потоком звуков. Она совсем забыла о Саше.

А он чувствовал это, смотрел на нее и не знал, что делать. Неловко поерзал на стуле, достал из кармана пачку папирос, чиркнул спичкой, прикуривая. Но тотчас же сообразил, что делает неудобное и ненужное, погасил папиросу и стал искать, куда бы деть окурок.

И Таня, повернувшая голову в его сторону, невольно улыбнулась, видя, как он по-мальчишески неловко засовывает окурок в спичечную коробку, а коробку прячет в карман.

Но когда он снова посмотрел в ее сторону, Таня поспешно отвернулась, и Саша опять увидел только ее спину и тугой узел волос на затылке. Он почувствовал себя здесь таким чужим и ненужным, что тихонько встал со стула, снял с гвоздя пальто и кепку и осторожно, так, чтобы в громких звуках музыки не слышно было его шагов, прошел к двери. Неслышно отворил ее, в последний раз оглянулся на Таню и так же неслышно прикрыл за собой...

На кухне, куда он вышел, было темно. Только из большой комнаты падал яркий пучок света. Там за столом сидели Зина и ее мамаша и пили чай. В этот уютный и маленький мир ему не хотелось... А в тот мир, который он только что оставил, — где звучала не совсем понятная, но такая волнующая и светлая музыка, где у стола сидела Таня, — в этот мир дверь для него пока была закрыта.

Поэтому он медленно прошел через кухню и толкнул третью дверь — на улицу».

Как видим, здесь не только материал для актеров («В злом бессилии смотрела Зина на дверь...», «...Глаза все время менялись, следуя за изменчивым потоком звуков». «Он почувствовал себя таким чужим и ненужным...» и т. д.). Здесь исчерпывающие данные и для звукооператора («...Слова диктора невнятным бормотанием долетели в кухню», «в кухне, приглушенная дверью, звучала... музыка» и др.); для оператора («под уютным абажуром... расставляла блюда и чашки», «...комната стала шире и

свѣтлее» и т. д.). И в то же время это исчерпывающе подробная запись, позволяющая режиссеру максимально приблизиться к пониманию авторского видения этого эпизода, его места в сценарии и значения для раскрытия идеи фильма.

Прозаик добивается выражения жизненной правды событий и характеров яркостью и достоверностью литературных образов. Кинодраматург добивается того же созданием столь же ярких и достоверных экранных образов. Но средством достижения здесь также является слово. Отсюда огромное значение литературной опытности сценариста.

Запись режиссерского сценария

Чтобы совершеннее записывать сценарий литературный (авторский), не лишне познакомиться с записью режиссерского сценария. Режиссерский сценарий — это постановочный план сценария. В нем указано, какие кадры надо снять и каким планом, указано место съемки (натура или павильон), указано, снимается ли одновременно с изображением звук или озвучиваться данный кадр будет позже (С и Т), определен метраж кадра, сделаны многие другие указания работникам съемочного коллектива.

Процесс создания режиссерского сценария — это не механическая раскадровка авторского сценария, это результаты режиссерской трактовки. Только четко определив идейную концепцию автора сценария, уяснив характеры, выяснив слабые и сильные стороны развития действия, кинорежиссер приступает к написанию режиссерского сценария, в котором детально, с учетом всех кинематографических возможностей раскрывает замысел автора — так, как он будет снят в фильме. И, естественно, чем полнее и глубже раскрыты в сценарии образы людей, чем совершеннее кинематографические средства выражения авторской мысли, чем полнее и образнее литературная запись сценария, тем больше уверенность в том, что режиссер донесет в режиссерском сценарии и в фильме мысли автора в тех образах, какие вставляли перед его мысленным взором.

Для примера приведем начало режиссерского сценария «Неоконченная повесть».

№ кадра	Объект	План	С и Т	Содержание кадра и текст	Цветов. и светов. характ.	Музыка и шумы	Примечание
1.	НДП		2—5	На фоне пейзажей города Ленинграда.		Увертюра	Для надписей необходимо снять ряд планов города.
2.	Улица Ленинграда № 1	Общ. Ср. Общ.	С—6	<p>ЗАГЛАВНЫЕ ТИТРЫ</p> <p>Из 3 тм</p> <p>Раннее утро. Прохожих совсем мало. Небо за домами Петроградской стороны еще окрашено зеленоватыми оттенками ночи. Свежая весенняя тишина, в которой особенно отчетливо слышен быстрый стук каблучков.</p> <p>Участковый врач Елизавета Максимовна Муромцева спешит. Срочный вызов. Каблучки стучат, ноги легко несут стройное тело.</p> <p>Наплыв.</p>		Музыка Увертюра продолжается до № 4 включительно	Начало кадра снимать чуть сверху. Когда Елизавета Максимовна приближается, камера спускается и некоторое время двигается рядом и снова останавливается, панорамируя до общего, теряя вдали Елизавету Максимовну.
3.	Двор больного мальчика	Общ.	С—5	Из наплыва. Большой кирпичный дом, видимо, только что отстроенный. Во дворе кучи строительного материала. Елизавета Максимовна пересекает двор.			

4.	Лестница № 1 больного маль-	Ср.	С—3	Торопливо поднимается по лестнице. На площадке второго этажа идет середина ка-	На лестнице по-	Наплыв.	Середина улицы по-
----	-----------------------------	-----	-----	--	-----------------	---------	--------------------

4.	Лестница № 1 боль- ного маль- чика	Ср.	С—3	<p>Торопливо поднимается по лестнице. На площадке второго этажа ждет сравнительно молодая, еще красивая женщина, с нервным взволнованным лицом. По всему видно, что, ожидая врача, она поминутно выбегала на площадку.</p> <p>— Елизавета Максимовна, — говорит она, сжимая руки, — ради бога... скорее!..</p> <p>— Что случилось, Сизова? Успокойтесь. (Повелительно.) Пожалуйста успокойтесь. Рассказывайте.</p> <p>Разговор происходит на лестнице, на бегу. Женщина едва поспевает за Елизаветой Максимовной.</p> <p>— Володька наш... (расплакалась). Вдруг... весь скорченный... страдает...</p> <p>Врач хмурит брови.</p> <p>— Почему не вызвали неотложную?</p> <p>— Не знаю... первая мысль о вас... Я знаю, если вы при-</p>	<p>На лестнице полутемно</p>	<p>Наплыв.</p> <p>Середина улицы полита водой, тротуары сухие.</p>
					<p>На входе в комнату кончается музыка</p>	<p>Надо изменить лестницу (см. кадр № 18) № 2 и на ней снимать эти кадры.</p>

№ кадра	Объект	План	С и Т	Содержание кадра и текст	Цветов. и светов. характ.	Музыка и шумы	Примечание
5.	Комната мальчика	Общ.	С—5	<p>дете... с Володей ничего не случится.</p> <p>В дверях их встречает отец мальчика, мужчина средних лет, и бабушка. Отец взволнован не меньше матери.</p> <p>Здравствуйте, Елизавета Максимовна! Как ждем вас!..</p> <p>Наплыв.</p> <p>Из наплыва.</p> <p>Елизавета Максимовна входит в комнату. Снежно-белый халат подчеркивают темные волосы, темные брови и темные, слишком большие, для такого маленького лица, глаза. Глаза необыкновенно украшают ее лицо. Без них его можно было бы назвать неприметным. Они так наполнены трепетной жизнью, так часто меняют выражение, становясь то веселыми, то грустными, то задумчиво суровыми.</p>		Вся сцена идет под одинаковые засурдиненные аккорды, словно отсчитывают время	

можно было бы назвать не-
приметным. Они так напол-
нены трепетной жизнью, так
часто меняют выражение, ста-
новясь то веселыми, то груст-
ными, то задумчиво суровы-

6.	Комната мальчика		С—10	<p>ми, что неискuschenному наблю- дателю трудно бывает устано- вить их цвет. Сейчас глаза сердятся.</p> <p>На тахте лежит мальчик семнадцати-восемнадцати лет. Он крепится, но боли, очевид- но, сильны. Губа прикушена, тело полусогнуто. Елизавета Максимовна склоняется над ним. Короткий осмотр.</p> <p>— Где у вас телефон?..</p> <p>Мать мальчика, молодая кра- сивая женщина, бросается к ней.</p> <p>— Что с ним?..</p> <p>— Ничего страшного.</p> <p>Елизавета Максимовна мяг- ко говорит матери:</p> <p>— Не тревожьтесь. Аппенди- цит.</p>
7.	Комната мальчика	Дет.	С—2	<p>Рука поворачивает наборный диск «03».</p>
8.	Центральная станция ско- рой помощи	2	С—6	<p>И на центральной станции скорой помощи на первом ап- парате зажигается красная лампочка. Дежурный врач го- ворит в аппарат:</p>

Елизавета Макси-
мовна в белом ха-
лате.

Кадр № 6 снимать
самой широкой опти-
кой.

1. Четыре вра-
ча разговарива-
ют одновремен-
но. Выделяется
голос первого
врача.

На центральной
станции 4 дежурных
аппарата. За каждым
аппаратом дежурный
врач. За окнами еще
два человека.

№ кадра	Объект	План	С и Т	Содержание кадра и текст	Цветов. и светов. характ.	Музыка и шумы	Примечание
9.	Районная станция	Кр.	С—5	— Скорая помощь! Слушает, быстро заполняет бланк, передает через окошко в соседнюю комнату. Дежурный принимает наряд и в микрофон отдает распоряжение: — Машина номер пять, Иванов.		2. Вся сцена идет под музыку	
10.	Улица № 9 У районной станции	Общ.	С—5	Санитары бегут к машине. Дежурный врач прыгает на сиденье рядом с шофером. Вой сирены, и белоснежный «Зис» срывается с места. (Рядом стоят такие же машины, их 5—7).			
11.	Улица № 6 Светофор	Дет.	Т—2	Мигнул светофор, открывая путь.			
12.	Улица и пр. № 7	Общ.	Т—5	Машина летит по проспекту.			
13.	Комната мальчика	2	С—3	Елизавета Максимовна возвращается к кровати больного мальчика.			
14.	Лестница	Общ.	С—4	По лестнице быстро поднимаются люди в белых халатах.			

Монтажная запись фильма

Многие киносценаристы и режиссеры учились кинематографическому видению действия, монтажу, просматривая фильмы на монтажных столах, записывая действие фильма по кадрам, по монтажно построенным эпизодам. Той же цели служит и изучение монтажных записей фильмов, которые прилагаются к каждой кинокартине. Записи эти точно соответствуют монтажу фильма, и делаются они для контроля за сохранностью фильма.

Имея сценарий и монтажную запись фильма, поставленного по этому сценарию, можно с большой пользой проследить за тем, на какие кадры разбил режиссер тот или иной эпизод, какими планами заснял их, как смонтировал, какой метраж заняло действие кадра и сцены.

Полезно проиграть ту или иную сцену или представить себе какое-то событие и по секундомеру определить, сколько времени займет каждое из них, а потом проверить свои расчеты по монтажной записи фильма¹. Сравнение полученного результата помогает приобрести ощущение метража эпизодов.

Полезно также проследить, какие звуки и шумы сопровождают кадры, как монтируются звук и изображение, как и для чего используются панорама, наезды, наплывы и другие технические приемы.

Способствует выработке профессиональных навыков и зарисовка отдельных кадров по данным монтажной записи. При этом совершенно не обязательно высокое качество рисунка. Главное — это увидеть определенную мизансцену кадра и его план, а обозначить предметы и людей в кадре можно любыми знаками.

Тщательное изучение по монтажной записи фильма его монтажа, его выразительных элементов поможет приобрести навыки кинематографического видения действия.

Приведем в монтажной записи начало фильма «Весна на Заречной улице»².

¹ В метре пленки 52 кадрика, в одну секунду проходит 24 кадрика. Для определения метража сцены метр можно условно считать идущим на экране 2 секунды.

² Содержание кадра излагается в схеме.

1—16. Вступительные титры. Они занимают 24 м пленки. Сначала титры идут под музыку (гитара), потом на 11-м м возникает в сопровождении гитары песня.

*Когда весна придет, не знаю.
Пройдут дожди. Сойдут снега.
Но ты мне, улица родная,
И в непогоду до...*

17. Общ. 10 м 08 к. Из НПЛ¹. Через большие электрические часы, панорамой перрон и железнодорожные пути. Уходит поезд. По перрону идут пассажиры с вещами. Идет дождь.

*Слова песни: ...рога.
На этой улице подростком
Гонял по крышам голубей
И здесь на этом перекрестке
С любовью...*

Музыка — гитара. Песня. Шум уходящего поезда. Гудок паровоза.

18. Общ. 6 м 0,7 к. Улица. Таня с вещами сходит по лестнице, направляется к автобусу, у которого толпятся пассажиры. Автобус отходит. Таня остается. Идет дождь.

*Слова песни:
...встретился своей.
И здесь на этом перекрестке
С любовью встре...*

Музыка — гитара. Песня. Шум отходящего автобуса. Шум подъезжающего самосвала.

19. Общ. 13 м 22 к. Таня с вещами стоит на улице под дождем. К ней подъезжает самосвал. Из кабины самосвала выходит Юра, берет Танины вещи, заносит их в кабину самосвала. Таня и Юра садятся в кабину самосвала.

Самосвал отъезжает.

Слова песни: ...тился своей.

Юра. Подбросим до поселка, мамаша. Не бойтесь,

¹ 1 — 17 и т. д. — это порядковые номера кадров. Общ. — общий план; ср. — средний план; кр. — крупный план; из НПЛ — из наплыва; 10 м 08 к. — 10 метров, 8 кадриков (в метре — 52 кадрика).

дорого не возьмем. Ну, как с пенсионерки — десятичку, на двести граммов горючего по розничным ценам. Сtribайте.

Музыка — гитара. Шум самосвала, тормоз. Работа мотора. Песня заканчивается.

20. Ср. 4 м 14 к. Юра и Таня в кабине самосвала. Таня отбрасывает капюшон. Юра поднимает стекло.

Юра. Закройте дверку. Ото мамаша!

Конец музыки. Мотор. Хлопки дверец. Шум отъезжающего самосвала.

21. Ср. 1 м 26 к. Через стекло Таня и Юра в кабине самосвала. Панорама по машине. Мотор. Сигнал машины.

22. Кр. 4 м 15 к. Колесо самосвала. Самосвал удаляется, проезжает через переезд. Мотор. Сигнал машины.

23. Кр. 2 м 14 к. Юра за рулем в кабине самосвала. Мотор.

24. Кр. 4 м 04 к. Таня в кабине самосвала причесывается.

Голос Юры (поет). Курс окончен. По глухим селеньям разбредемся в дальние края.

25. Кр. 4 м. 35 к. Юра за рулем в кабине самосвала.

Юра (поет). Ты уедешь к северным оленям. В жаркий Казахстан уеду я...

(Говорит.) Простите, я угадал?

26. Кр. 0 м 39 к. Таня в кабине причесывается. Мотор.

27. Кр. 4 м 25 к. Юра в кабине самосвала, снимает зеркало, открывает ящик и кладет зеркало на него. Панорама с Юры на зеркало.

Юра. Значит, окончили, значит, к нам, в глухое селение.

Голос Юры. Прошу.

Голос Тани. Спасибо.

28. Кр. 5 м 06 к. Зеркало. Отражение Тани в зеркале, она поправляет прическу.

Голос Юры. А разрешите узнать, по какой такой специальности?

Таня. Педагог. — Мотор замолкает. Музыка.

29. Кр. 2 м 45 к. Юра за рулем.

Юра. Ах, педагог. А часом, не русской литературы? Музыка.

30. Кр. 2 м 09 к. Таня в кабине самосвала.

Таня. Да, а откуда вы знаете?

Музыка.

31. Ср. 16 м 23 к. Таня и Юра в кабине самосвала.

Юра закуривает.

Юра. О-о... Я даже знаю, куда вас определяют.

Таня. Куда?

Юра. Заречная улица, дом номер двадцать один. Вечерняя школа рабочей молодежи. Адрес точный.

Таня. Почему вы так думаете? Вы там учитесь?

Юра. Кто, я? Что вы! Я семь классов окончил, восьмой — коридор. С меня хватит. Знакомые учатся. У них там вторую неделю литературы нет. Сбежала.

Таня. Как сбежала. Музыка.

32. Ср. 4 м 46 к. Самосвал обгоняет автобус. Панорама по самосвалу. В кабине Таня и Юра.

Голос Юры. Обыкновенно. На самосвале. Сам...

Юра. ...вез. Вот как вас. И туда и обратно. То...

Музыка. Сигнал машины.

33. Кр. 3 м 50 к. Через стекло. Таня в кабине самосвала.

Голос Юры. ...же окончила.

Тоже молодая. Некультурно ей у нас показалось. Телевизоров нет, дома моделей тоже нет. Не... а-а...

Музыка.

34. Кр. 6 м 00 к. Юра за рулем в кабине самосвала.

Юра. Ателье, конечно, имеется. Но вот этого самого, как его — космополитического кабинета тоже нет. Ну, опять же, хлопцы в классе заводским дымом пахнут. Всю дорогу мне жаловалась. Музыка.

35. Кр. 7 м 44 к. Таня в кабине самосвала.

Голос Юры. Ох и проводили ж ее. Хлопцы у нас горячие. Да и работа у нас, между прочим, тоже... Музыка.

36. Ср. 1 м 13 к. Таня открывает окно самосвала.

Голос Юры. ...горячая. Музыка.

37. Общ. 5 м 08 к. Проезд. Панорама завода.

Голос Юры. Наш главный проспект.

Музыка.

38. Кр. 2 м 10 к. Таня в окне самосвала.

Музыка.

39. Общ. 10 м 11 к. Панорама по мосту. Под мостом идут рабочие. Мчится самосвал.

Голос Юры. Смена идет.

Музыка. Шум паровоза».

Эта же часть начала фильма в авторском сценарии. Глубокой осенью в сильный дождь пассажирский поезд остановился на маленькой станции с голыми тополями вдоль перрона. Отдохнул, загудел и скрылся в дожде.

Пассажиры, сошедшие с поезда с кошелками, узлами и зонтиками, обгоняя друг друга, скользя по мокрым ступенькам, спешили к пофыркивающему невдалеке, на маленькой привокзальной площади, автобусу. Теснясь и подталкивая друг друга, втискивались в узкую дверь.

Последней по ступенькам перрона неловко спустилась маленькая женская фигурка в дождевом плаще с поднятым капюшоном, с двумя чемоданами в руках. Бегом засеменила к автобусу.

Но перед самым ее носом дверь автобуса бесшумно захлопнулась. Автобус чихнул на фигурку едким бензиновым дымом и, набирая скорость, покатил по шоссе — туда, где в мутной пелене дождя виднелись очертания степного поселка, вставали темные трубы и башни — силуэт большого завода.

Фигурка, ежась под холодными потоками дождя, растерянно смотрела ему вслед.

Вдруг, оглушительно сигналя, на привокзальную площадь вылетел из-за угла большой облепленный грязью самосвал. Подняв фонтан брызг, с визгом затормозил, едва не наехав на чемоданы. Фигурка, укутанная плащом, вздрогнула.

— Подбросим до поселка, мамаша?! — из кабины самосвала проворно выпрыгнул самоуверенный парень — шофер в стеганом ватнике и замасленной кепочке. — Не бойтесь — дорого не возьму. — Деловито подхватил чемоданы. — Как с пенсионерки, — десятичку, — на двести граммов горючего по розничным ценам. — И, вскочив в кабину, предупредительно распахнул дверцу. — Стрыбайте!

Выжал сцепление, повернулся... и обомлел.

Рядом с ним в кабине, откинув капюшон плаща и расправляя освободившиеся золотистые густые волны волос, сидела тоненькая большеглазая девушка с нежным пушком на щеках.

— Ото мамаша! — только и выговорил парень, отпуская педаль.

Машина подпрыгнула, накренилась и, разбрызгивая лужи, помчалась по шоссе навстречу дымным трубам завода.

Курс окончен, по глухим селеньям
Разбредемся в дальние края... —

громко и с чувством пел парень-шофер, искоса поглядывая на свою молодую пассажирку.

Машина шла на полной скорости. Неутомимый «дворник» стирал с ветрового стекла мутные струи дождя.

Ты уедешь к северным оленям,
В жаркий Казахстан уеду я!..

Шофер оборвал песню, вопросительно обернулся к пассажирке.

— Простите, я угадал?

Девушка, скреплявшая заколками смявшиеся под капюшоном пышные волосы, улыбаясь, кивнула.

— Значит, окончили, значит, к нам... в глухое селенье, — обрадовался шофер. Он галантно протянул ей круглое шоферское зеркальце, предварительно стерев с него рукавом брызги дождя. — Прошу!

— Спасибо...

— А разрешите узнать, по какой такой специальности?

— Педагог, — тихо ответила девушка, и лицо ее, отразившееся в зеркальце, невольно окрасилось легким смущением.

— Учителька?! — изумленно протянул шофер и вдруг сморщился от веселой догадки. — А часом, не русской литературы?

— А вы откуда знаете? — удивилась девушка.

Шофер многозначительно усмехнулся, надвинул на лоб кепочку.

— Даже знаю, куда вас определяют...

— Куда? — с интересом повернулась к нему девушка.

— Заречная улица, дом два. Вечерняя школа рабочей молодежи, — без запинки отрапортовал шофер. — Точный адрес...

— Почему же вы так думаете? — с тревогой спросила девушка. — Вы там учитесь?

— Я? — шофер скривился, как от кислого. — Я семь классов окончил, восьмой — коридор. С меня хватит... Знакомые учатся. У них уже три недели литературы нет — сбежала...

— Как сбежала?!..

— Обыкновенно, — охотно пояснил шофер, — на самосвале... Сам вез и туда и обратно. Вот как вас, — он выразительно кивнул. — Тоже молодая, тоже окончила... Некультурно ей у нас показалось — телевизора нет. Дома моделей тоже и этого... как его, — он потрогал свои ногти, — космополитического кабинета... Опять же хлопцы в классе заводским дымом пахнут... Всю дорогу мне жаловалась... — Он искоса взглянул на свою пассажирку.

Девушка сидела неподвижно, сосредоточенно смотрела в ветровое стекло, по которому медленно сползали последние капли дождя.

— Ох, и проводили ж ее!.. Хлопцы у нас горячие! За ветровым стеклом, над корпусами завода, взметнулось, полыхнуло ослепительное белое пламя.

Девушка испуганно вздрогнула.

— Не бойтесь! — шофер усмехнулся. — Работа у нас, между прочим, тоже горячая!

...Дождь прошел.

Повернув ручку, девушка опустила боковое стекло, высунула голову, подставляя ее встречному ветру.

Огляделась — и уже не могла оторвать глаз.

Мимо, разворачиваясь, проплывала могучая заводская панорама — конусообразные башни домен, высокие трубы мартенов, словно подпирающие низкое осеннее небо, четкие контуры ферм подвесных дорог и дымы, дымы, дымы, разноцветные, сливающиеся с тучами... А над всем этим величественная многоголосая симфония гудков.

— Наш главный проспект! — с гордостью сказал шофер, замедляя ход машины, — Смена пошла!»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы закончили изложение намеченного круга вопросов о сценарном мастерстве, привели ряд примеров, подкрепляющих изложенные в книге положения. Но достаточно ли знакомства с этими положениями и примерами, чтобы написать сценарий? Нет. Овладеть в совершенстве мастерством нельзя сразу. Мастерство приходит с творческой практикой, в которой существенное место принадлежит систематическому анализу произведений искусства, в том числе и сценариев, при чтении которых надо каждый раз уяснять: в чем основной конфликт, с чего начинается он, как развивается и чем заканчивается, как сливаются с ним побочные конфликты, как в действии, в поступках раскрываются характеры, какой образ действительности они дают, какие мысли раскрывают.

И нельзя забывать: ни эта книга, ни сценарии, ни другого рода литература не могут дать готовых рецептов. Опыт работы драматургов, писателей помогает выработать свой подход к материалу, свою манеру изложения, свой стиль. Слепое копирование образцов приводит лишь к холодному ремесленничеству.

Приступив к написанию сценария, не надо ждать легкой удачи, не следует довольствоваться первым результатом. Творчество даже крупнейших мастеров свидетельствует о том, что ни талант, ни гений не могут заменить упорного, повседневного труда.

В дневнике П. Павленко есть такая запись: «К славе ведет один путь: труд. Кто хочет попасть к ней другим путем, тот контрабандист»¹. Павленко этими словами хорошо выразил мысль, которую в той или иной форме высказывали все выдающиеся писатели, говоря о своей работе.

Гоголь переделывал и переписывал свои рукописи не менее восьми раз. Сначала он набрасывал все «как придется, хотя бы плохо, водянисто, но решительно *все*». Потом возвращался к руко-

¹ «Знамя», 1954, № 7, стр. 126.

писи, переделывал ее, поправлял и переписывал снова. Так, говорит Гоголь, надо делать восемь, а иногда и больше раз. Только после такой работы «труд является вполне художнически законченным, достигает перла создания»¹.

Черновики произведений Л. Н. Толстого говорят о том, что великий реалист переделывал свои произведения много раз, причем когда ему приносили корректуру, он продолжал улучшать набранный текст.

Константин Федин говорит, что, написав страницу, две, он перечитывает их заново, удаляет лишние фразы и слова, заменяет одни другими, иногда это происходит десятки раз, так что в конце концов он запоминает текст наизусть.

А. Фадеев свидетельствует, что некоторые главы «Разгрома» он переделывал и переписывал больше двадцати раз. Глав, переписанных меньше четырех-пяти раз, в романе нет².

С той же взыскательностью, с той же тщательностью следует работать и над сценарием, тем более, что книгу, пьесу можно переработать перед вторым и последующими изданиями. Фильм же по сценарию ставится один раз.

Кинодраматургией пройден еще небольшой путь, но путь этот изобилует немалым числом выдающихся побед. Они требуют глубокого изучения. Нужно изучать опыт лучших советских сценаристов и режиссеров. Такие сценарии, как «Коммунист», «Поэма о море», говорят о том, что мысль кинодраматургов, мастерство их не стоит на месте. В этих и некоторых других произведениях кинодраматургии последних лет мы видим и обогащение самой литературной формы записи сценария, сочетающей яркость, красочность языка с кинематографичностью в построении действия («Коммунист»), и успешные поиски новых композиционных форм, поиски широчайших обобщений, подлинной монументальности, масштабности в решении больших тем нашей современности («Поэма о море»).

Немалый интерес представляют и лучшие образцы зарубежной кинодраматургии. В сценариях прогрессивных итальянских кинодраматургов и режиссеров можно найти немало поучительного в области приемов построения сцен, эпизодов, развития конфликтов, в характеристике персонажей. Только не нужно копировать, подражать. Механическое перенесение тех или иных приемов ничего положительного не даст. Изучение их расширяет профессиональный

¹ «Русские писатели о литературном труде», т. I, Л., «Советский писатель», 1954, стр. 501.

² См. сб. «О писательском труде», М., «Советский писатель», 1955, стр. 309.

кругозор, но нужно *свое* видение людей и событий; закономерны приемы, обусловленные именно этим *своим* видением, задачами *данного* произведения, характером *данного* материала. Искусство в индивидуальном творческом почерке автора, а не в использовании чужих, даже самых лучших образцов.

Немало поучительного для киносценариста есть и в достижениях кинорежиссуры. Замечательные примеры глубоко осмысленного, художественно яркого монтажа, своеобразной композиции, интересного использования внутреннего монолога, связи изображения со множеством иных компонентов в фильме должны толкать киносценариста к изучению того, как предопределить уже в сценарии всю широту и богатство кинематографических возможностей, которые, не связывая фантазию режиссера, с наибольшей полнотой передадут в фильме авторский замысел.

Труден путь к высокому мастерству. Это путь постоянного изучения жизни, понимания человека, а в сценарии о нашей действительности — психологии нашего современника, советского человека, строителя коммунистического общества, хорошего знания того нового, что является определяющим для современного этапа развития страны.

Отражение современности — самая главная задача киносценаристики. Вне отражения ее не может существовать никакое искусство, тем более кино, произведения которого устремлены к самой широчайшей аудитории.

Но работа над современной темой нелегка, если не подходить к ней столь поверхностно, как мы это видим на множестве примеров из приведенных в книге фильмов. Дело не только в остроте, актуальности темы, хотя это важно прежде всего, но и в умении глубоко проникнуть в сознание, психологию нашего современника. Он живет в бурную эпоху, он трудится, борется, строит будущее человечества в напряженных условиях, которые существуют в сегодняшнем мире. Его стремления, мечты, надежды, взгляды, чувства неотделимы от великих задач, которые стоят перед нашей страной, перед всем лагерем социализма. Все это находит свое отражение в мыслях человека, в его душевном состоянии, жизненном поведении, в его столкновениях, борьбе с другими людьми, в борьбе различных начал в самом себе. Надо все это видеть, видеть главное, определяющее, и второстепенное, более слабое. И передать это нужно в форме живой, которая впечатляла бы остротой темы и конфликта, глубиной и своеобразием человеческих судеб и характеров, в форме современной, соответствующей эстетическим запросам современного зрителя. И твердо нужно помнить: волновать произведение будет тогда, когда в нем будет ощущаться взволно-

ванность самого автора, учить оно будет тогда, когда автор сам до глубины узнает жизнь — и не со стороны, а находясь в ее гуще, живя интересами своего народа.

Много трудностей на пути начинающего сценариста, работающего над современной тематикой. Но в преодолении этих трудностей — радость творчества, ибо нет ничего выше сознания, что ты служишь насущным задачам коммунистического строительства, являясь активным помощником партии «в деле коммунистического воспитания трудящихся, в пропаганде принципов коммунистической морали, в развитии многонациональной социалистической культуры, в формировании хорошего эстетического вкуса»¹.

¹ Н. С. Хрущев, Доклад на XXI съезде КПСС.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение	5
I. Сюжетный замысел	19
Пути зарождения сюжетного замысла	19
Различия в сюжетных замыслах романа, пьесы и кино-сценария	23
Драматический конфликт	28
Конфликт как основа сюжетного замысла сценария (28). О действенном раскрытии конфликта (31). Средства и способы драматической борьбы (33). Побочные конфликты и самодвижение сюжета (36). Экранное и реальное время действия (41).	
Отличительные особенности раскрытия конфликта в пьесе и прозаическом произведении	42
Раскрытие конфликта в пьесе (42). Раскрытие конфликта в прозаическом произведении (44).	
Уточнение сюжетного замысла	45
Уточнение конфликта (45). Основные герои сценария (46). Связь событий и характеров (49).	
— Недостатки сюжетного замысла сценария	52
Пример сюжетного замысла (52). Бедность сюжетного замысла (56). Иллюстративность в построении действия (59). Основной конфликт не затрагивает интересов всех действующих лиц, не связан единством мысли с побочными сюжетными линиями (61).	
II. Построение сюжета	65
Что значит построить сюжет	65
Основные моменты организации сюжета	66
Экспозиция и завязка (66). Развитие действия (70). Кульминация (80). Развязка (82).	

	Сюжетные линии и эпизодические персонажи	85
	Сюжетные линии, их характер и связь (85). Эпизодические персонажи (88). Взаимосвязь звеньев сюжета (90).	
	Единство действия	94
	Монтаж действия в сценарии	100
	Рабочий план сценария	103
	Нужен ли план сценария? (103). «Сетка» рабочего плана (106).	
	III. Технические возможности кино и его выразительные средства	111
	Видение действия	111
	Время и пространство в кино и в театре	113
	Сжатие времени при перемене места действия (114).	
	Сжатие времени внутри сцены и эпизода (116).	
	Особая выразительность пространства в кино (118).	
	Диалог в сценарии и фильме	122
	Действенность диалога (122). Связь диалога с мимикой и движением актера (131). Индивидуализация языка героев. Характерность диалога (135). Монолог (139). Внутренний монолог и внутренний диалог (141).	
	Речь повествователя в кино	143
	Звук и шум	145
	Тишина или звуковая пауза	146
	Музыка и песня	147
	Обстановка, предмет, деталь	151
	Обстановка как среда действия (151). Вещь в руках актера, деталь (155).	
	Роль предмета в сюжетной интриге	158
	IV. Развертывание сюжета	162
	Еще о событиях и характерах	162
	Национальные черты в характеристике событий и образов (162). О предварительной работе над характером образа (165).	
	Подготовка и ее роль в композиции киносценария	169
	Что такое подготовка (169). Подготовка глубокая и короткая (177). Подготовка прямая и косвенная (180). Подготовка по контрасту (182).	
	Принцип художественной экономии	183
	Соединение моментов действия (184). Экономность мотивировки (185). Доигрывание мотивов (186). Лаконизм действия (187).	

Еще о напряженности в развитии действия	190
Повороты действия (193). Использование симпатий и антипатий зрителя для создания напряженности действия (196). Тайны (199). Драматизация ситуаций (202).	
Введение действующих лиц	206
Построение эпизода	209
Сцена и эпизод (209). Функции эпизода, его связь с контекстом (215). Атмосфера эпизода (217). Выразительность действия эпизода (221). Монтаж эпизода (225).	
— Запись литературного и режиссерского сценария. Монтажная запись фильма	231
Запись литературного сценария (232). Запись режиссерского сценария (237). Монтажная запись фильма (243).	
Заключение	250

Вадим Семенович Юнаковский
СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО

Редактор *И. Г. Кацев*. Оформление художника *С. А. Данилова*
Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*. Технический редактор *В. А. Горина*
Корректор *Р. Г. Панфилова*

Сдано в производство 21/XII 1959 г.
Подп. в печ. 20/I 1960 г.
По оригиналу-макету
Форм. бум. 84×108^{1/2}, печ. л. 8 (условных 13,12)
Уч.-изд. л. 13,51. Тираж 5000 экз. Ш02011. Изд. № 15 122. Зак. тип. № 1172

«Искусство», Москва И-51, Цветной бульвар, 25

Московская типография № 8
Управления полиграфической промышленности Мосгорсовнархоза
Москва, 1-й Рижский пер., 2

Цена 9 р. 50 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВОМ „ИСКУССТВО“

выпущены следующие книги серии

**„Библиотека
молодого кинематографиста“:**

Нижний В. Б., На уроках режиссуры С. Эйзенштейна, «Искусство», 1958, 6,5 л., тираж 10 000, цена 7 р. 15 к.

Книга составлена из лекций выдающегося советского кинорежиссера и педагога С. М. Эйзенштейна о режиссуре в кино, прочитанных им на режиссерском факультете ВГИКа.

Рассчитана на творческих работников кино и читателей, интересующихся киноискусством.

Альтшулер Б. А., Композиция сценария научно-популярного фильма, «Искусство», 1958, 3,75 л., тираж 5000, цена 4 р. 20 к.

Автор разбирает в книге узловые проблемы, связанные с созданием сценария научно-популярного фильма. Основное место в книге уделено композиции как наиболее важному вопросу в процессе написания сценария.

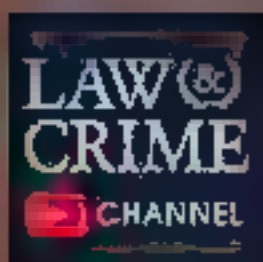
Рассчитана на киноработников и людей науки, связанных с кинопропагандой научных знаний.

9 р. 50 к.



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.





Активация Windows

Используйте ключ продукта Windows, приобретенный вами, для активации Windows.













**ВСЕГДА
не верьте
тому что
кажется,
верьте
ТОЛЬКО
доказательствам.**



PIC•COLLAGE

Чарльз Диккенс. «Большие надежды» 1861 г.